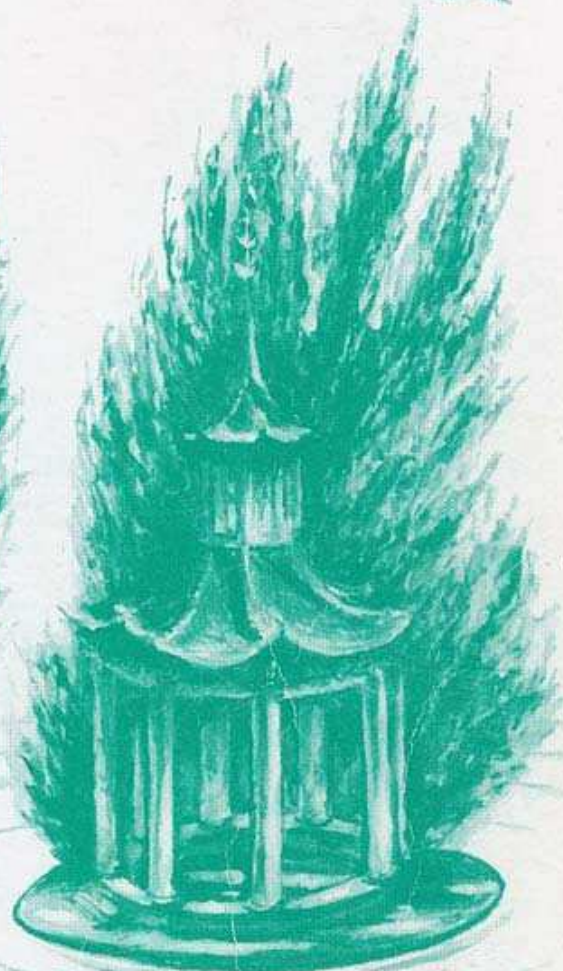


BIBLIOTEKA
Arché



JAN RYLKE

TAJEMNICE OGRODÓW



kanon

**BIBLIOTEKA Arché PRZEDSTAWIA KSIĄŻKI
O SZTUCE, ARCHITEKTURZE, KULTURZE**
• PRZELAMUJĄCE STEREOTYPY I BARIERY
• POSZUKUJĄCE NOWYCH ZWIĄZKÓW
• ODŚWIEŻAJĄCE SPOJRZENIE I MYŚLENIE

BIBLIOTEKA
Arché

JAN RYLKE

TAJEMNICE OGRODÓW

...w ogrodzie promienie słońca padają
przez liście na ścieżkę...

WARSZAWA 1995

Projekt okładki i wybór ilustracji autora

Korekta • Zespół

Opracowanie komputerowe • **kanon**

Warszawa, Spokojna 5, tel./fax (22) 38 40 89

kanon, 00-789 Warszawa, Słoneczna 22

Wydanie I. Format B5



Pozycja subsydiowana przez
Fundację Kultury

Copyright® by
Jan Rylke i **kanon**, 1995

ISBN 83-904369-0-6



Camille Corot, Pejzaż

Spis treści

Przyroda jako tajny radca " sztuki i kultury	5
Ekologia o kulturze	8
Bądźmy pasożytami!	14
U korzeni kompozycji i stylu	17
Komponujemy światopoglądowo	19
Tajemnicza tradycja	25
Tajemnicze archetypy	30
Tajemnicze miejsca	31
Zniszczona tradycja	39
Tajemnice drzew	45
Tajemny raj	49
Tajemnice przyrody w ogrodzie	54
Czy park jest dziełem sztuki?	60
Tajniki polityki	69
Tajemnice wypoczynku	81
 Bibliografia	 91

Ta książka o tajemnicach ogrodów powstała właściwie dlatego, że jestem malarzem, a historią sztuki ogrodowej zainteresowałem się później. Kiedy kończyłem studia, tęskniący do porządku urzędnicy wymyślili, że każdy kto kończy studia, musi być magistrem (każdy malarz musiał napisać coś teoretycznego). Potem, kiedy zacząłem zajmować się historią sztuki ogrodowej, poszedłem do Ksawerego Piwockiego, naszego nauczyciela historii sztuki w Akademii Sztuk Pięknych i usłyszałem, że jest to ciekawa dziedzina, bo wszystkie problemy historii sztuki występują tam w skrajnej postaci. Stawia więcej pytań. A pytań wtedy, kiedy kończyłem studia, było wiele. Był to okres, w którym starano się wyrażać bezpośrednio ekspresję, bez pośrednictwa dzieł – martwych, jak wtedy uważano, artefaktów sztuki. Okres, w którym nacisk był położony na energię, a nie materię sztuki – bardziej na to, co wyczuwalne, niż na to, co pojmowalne. Konceptualizm z założenia nie wytwarzał dzieł sztuki podważając materialny sens ich istnienia, a *happening* zacieraający dystans między twórcą i odbiorcą sztuki negował odrębny status artysty. Pojęcie SZTUKI stawiało się podejrzanę, a pojęcie HISTORII SZTUKI jeszcze bardziej. Bo czy może, jako dziedzina nauki istnieć historia sztuki, jeżeli sztuka jest w swojej najgłębszej istocie ahistoryczna. Ahistoryczna w tym na przykład rozumieniu, że rzeźby Fidiasza, Michała Anioła czy Henry Moora wydobywają z opornej materii kamienia niezmienny w swej istocie wizerunek człowieka. Jeżeli rzeźbiony wizerunek człowieka nie odpowiada na współczesne pytania o ludzką kondycję, to nie porusza się w obrębie sztuki. Jest tylko dokumentem minionej kultury czy cywilizacji. A jeżeli dodamy do pojęcia historii sztuki trzecie słowo – ogrodowej i będziemy mówić o dziełach HISTORII SZTUKI OGRODOWEJ, to będziemy się poruszać w "szarej strefie" nauki. Czy można tworzyć dzieła sztuki jeżeli ich materia "tworzy się" sama i kpi z kreatorskich uniesień twórcy? Dzieło, w którym energia i czas odgrywają większą rolę sprawczą niż sama materia. We wszystkich tych pytaniach i wątpliwościach ukryte są jakieś tajemnice. Tajemnice ogrodów, ale nie tylko, także tajemnice sztuki i historii sztuki. Dlatego jest to książka trochę metodologiczna, a w takiej książce ważna jest też forma dochodzenia do istoty problemów. Stąd czasami, zamiast męczącego opisu rzeczy niejednoznacznych, posługuję się wierszem. Bo to jest logiczny, niejednoznaczny opis rzeczy niejednoznacznych, próba uchwycenia przynajmniej atmosfery otaczającej problem. Próba głęboko zakorzeniona w tradycji. Najpoważniejszy traktat o ogrodach: *Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages* Delille'a – to poemat. Jednym słowem poruszanie się w obrębie historii sztuki ogrodowej jest jak błądzenie we mgle, w której rzeczy najprostsze wydają się tajemnicami. Samemu trudno je pojąć. Dlatego dużo zawdzięczam tym, którzy mnie podtrzymywali na bocznych traktach historii sztuki: Adamowi Miłobędzkiemu, Januszowi Bogdanowskiemu, Koleżankom i Kolegom z Wydziału Ogrodniczego oraz Oddziału Architektury Krajobrazu Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie. Dziękuję też Wydziałowi Ogrodniczemu i Fundacji Kultury za pomoc w wydaniu tej książki.



PRZYRODA JAKO "TAJNY RADCA" SZTUKI I KULTURY

Aristide Maillol,
Daphnis et Chloé, drzeworyt, 1937 r.

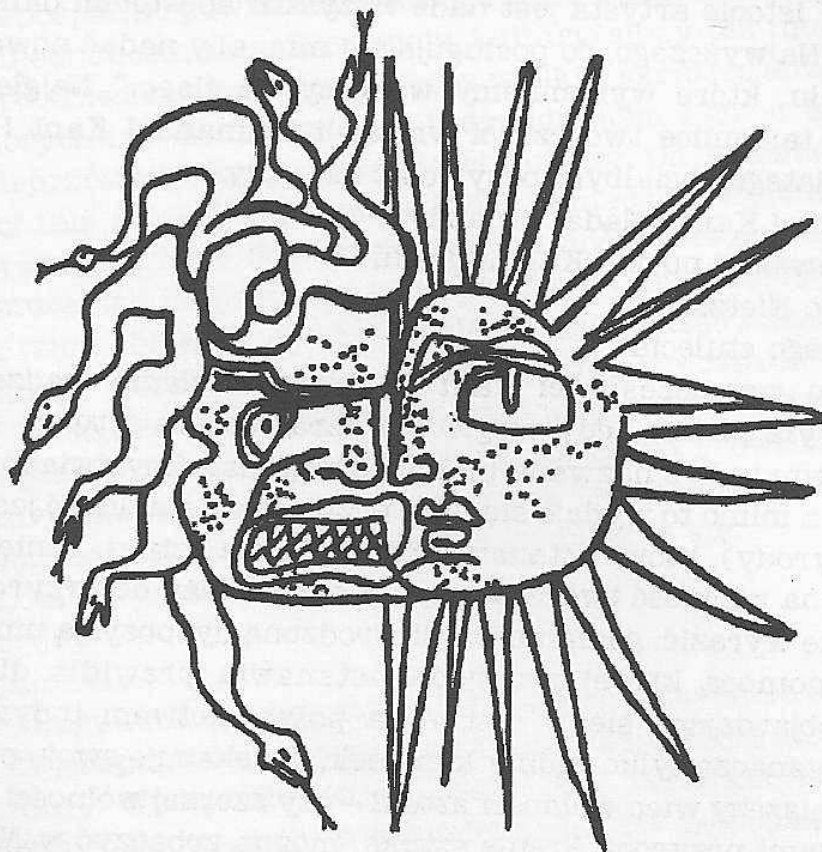
Jeżeli chcemy dotrzeć do elementarnych tajemnic ogrodów musimy, jak sądzę rozwikłać ukryte i splecione wśród parkowych drzew wątki: przyrody, sztuki i kultury. Jedną z tajemnic, które stoją u źródeł twórczości jest to, że proces twórczy wymyka się spod kontroli świadomości artysty. Artysta nie panuje nad nim, dzieło przepływa przez niego i powstaje tak, jakby twórca był tylko medium, poprzez które twór sztuki się staje. Michał Anioł mówił o dziele "przeniesionym z nieba". Stendhal pisał, że artysta: "Działa pod przemożnym wpływem pewnych okoliczności, których synteza stanowi tajemnicę. Nie należy do siebie. Jest igraszką sił nad wyraz kapryśnych. (...) W istocie artysta jest nade wszystko apostołem danej prawdy, narzędziem Najwyższego, co posługuje się nim, aby nadać nową fazę rozwojową dziełu, które wykonujemy wszyscy na ślepo." Najgłębiej moim zdaniem, w tajemnice twórczości wniknęli Emmanuel Kant i Fryderyk Nietzsche, dlatego chciałbym przywołać ich sądy.

Emmanuel Kant oglądał gwiazdy
W królewskiej pustce Kaliningradu.
Myślał o Nietzschem
przyszłego stulecia.

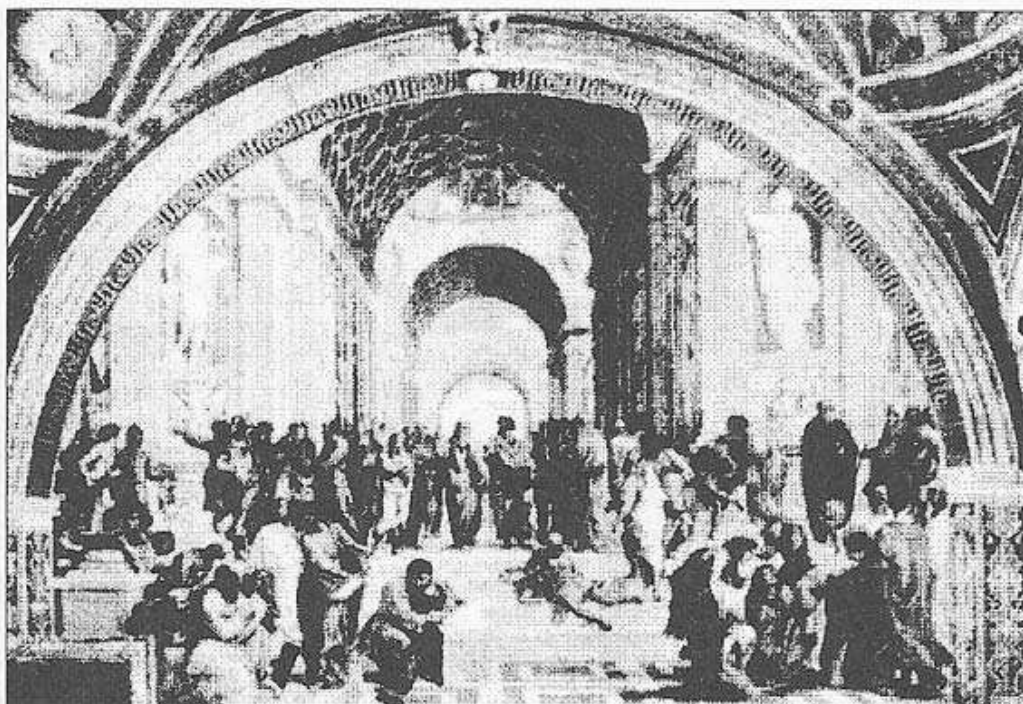
U progu współczesności Kant w *Krytyce władzy sądszenia* pisał: "Przyroda była piękna, gdy wyglądała zarazem jak sztuka; sztuka zaś może tylko wtedy być nazwana piękną, kiedy jesteśmy świadomi tego, że jest sztuką, a mimo to wydaje się nam przyrodą. Genialność jest talentem (darem przyrody), który ustanawia prawa dla sztuki. Ponieważ talent jako wrodzona zdolność twórcza artysty sam należy do przyrody, można by też tak się wyrazić: genialność jest wrodzoną dyspozycją umysłu (*ingenium*), za pomocą której przyroda ustanawia prawa dla sztuki". Przyroda, objawiająca się w sztuce za pośrednictwem indywidualnych umysłów, wyznacza tylko ogólny kierunek, przekazuje swoje podstawowe prawa, nie niszczy więc wolności sztuki – czy szerzej wolności człowieka. Jakimi drogami przyroda kreuje sztukę, można zobaczyć w *Narodzinach Tragedii* – tekście Nietzschego przywołującym dwoistą naturę sztuki:

“apollinijską” i “dionizyjską”. Tekście młodzieńczym, ale którego tezy potwierdził autor w *Próbie samokrytyki*, wstępie napisanym 15 lat później. Nietzsche pisał w nim: “Już w przedmowie, zwróconej do Ryszarda Wagnera postawiono sztukę, a nie moralność, jako metafizyczną czynność człowieka; w książce samej kilkakrotnie powraca to pociągające zdanie, że tylko jako zjawisko estetyczne jest istnienie świata usprawiedliwione” (*daß nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist*). I dalej: “Zyskamy wiele dla wiedzy estetycznej, doszedłszy nie tylko do logicznego wniosku, lecz do bezpośredniej pewności zapatrywania, że postępowy rozwój sztuki wiąże się z dwoistością żywiołów apollinijskiego i dionizyjskiego – podobnie, jak pokolenie od dwoistości płci zależy, przy ustawicznej walce i pewnych odstępach czasu tylko zjawiającym się pojednaniu. Aby te oba prądy lepiej zrozumieć, wyobraźmy je sobie jako oddzielne światy sztuki snu i upojenia: między tymi zaś zjawiskami zauważyć należy odpowiednie przeciwieństwo, jak między żywiołem apollinijskim i dionizyjskim. Apollo jako bóg wszelkich sił plastycznych jest zarazem bogiem wrożem. On, który wedle źródłosłowu swego znaczy “świecący”, bóstwo światła, włada też pięknym pozorem wewnętrznego świata wyobraźni. (...) i możnaby samego Apollina określić jako wspaniały boski obraz *principii individuationis*, z którego ruchów i spojrzeń przemawia do nas cała radość i mądrość “pozoru” (*Scheines*), wraz z jego pięknnością.

Pod czarem Dionizosa zawiera znowu związek nie tylko człowiek z człowiekiem; także obca, wroga, ujarzmiona przyroda święci znów święto pojednania ze swym marnotrawnym synem – człowiekiem.



Le Corbusier, Podwójna: dionizyjska i apollinijska natura sztuki

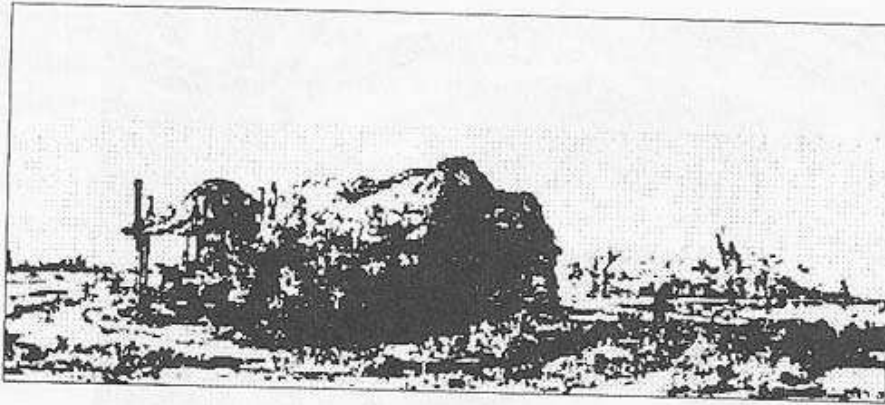


Rafaël Santi, Szkoła Ateńska, 1510-1511 r., fresk w Pałacu Watykańskim w Rzymie

Człowiek już nie jest artystą, stał się dziełem sztuki; artystyczna moc całej przyrody objawia się tu wśród dreszczów upojenia ku najwyższej rozkoszy Prajedni. "(...) żywioł dionizyjski jako moce artystyczne, które wynurzają się z samej przyrody, bez pośrednictwa człowieka artysty".

Indywidualna droga człowieka, przez którą wyraża się przyroda, to wyobraźnia apolińska. Bezpośrednia droga, to upojenie dionizyjskie. Przez połączenie tych dróg, przywołany przez mnie "kantowski" geniusz, ustanawia w normach sztuki prawa przyrody. Sztuka w świetle tego opisu staje się, podobnie przestrzenią. Dla artysty dzieła z odległych czasów i miejsc są "tu i teraz". Jak na fresku Rafała, przedstawiającym Szkołę Ateńską. Za koniec sztuki i początek myślenia historycznego, czyli związanego z konkretnym czasem i miejscem, Nietzsche uznał dialektykę Sokratesa pisząc: "(...) będziemy już teraz mogli zbliżyć się do istoty estetycznego sokratyzmu, którego najwyższe prawo brzmi mniej więcej tak: "Wszystko musi być rozumne, by było piękne" (*Alles muß verständig sein, um schön zu sein*) (...) – oto teraźniejszość, jako wynik owego ku zniszczeniu mitu skierowanego sokratyzmu. I oto stoi człowiek bez mitu, wiecznie głodny wśród wszystkich przeszłości, i szuka, grzebiąc i dłu- biąc, korzeni, choćby ich szukać miał nawet w najodleglejszych staro- żytnościach". Rozum ludzki jest więc tym czynnikiem, który przekształ- ca sztukę w kulturę. Staje się tak, kiedy staramy się podporządkować sztukę pragmatycznym regułom rozumu i wykorzystać ją dla swoich lud- zkich potrzeb i celów.

w kulturze jesteśmy ludźmi,
w sztuce całym ciałem
Ciało rozpada się
I zmartwychwstaje.



EKOLOGIA O KULTURZE

Rembrandt van Rijn,
Pejzaż, 1641 r.

Jeżeli poprzez sztukę wyraża się przyroda, to powinna, przynajmniej pośrednio, wyrażać się również w kulturze. Kierunek tego rozwoju powinien w zarysach odpowiadać prawom ekologii – nauce, która stara się opisać ład w przyrodzie. I jak sądzę, można go odczytać w rozległej perspektywie historycznej. Podstawą naukową ekologii są zasady termodynamiki. Sformułowana przez Helmholtza pierwsza zasada dynamiki brzmi: "(...) przyroda jako całość posiada zapas siły (energii), który nie może być w żaden sposób zwiększony lub zmniejszony i dlatego ilość energii w przyrodzie jest tak samo wieczna i niezmienna jak i ilość materii". Helmholtz formułując pierwszą zasadę termodynamiki nie traktował energii analogicznie, jak materii. Twierdził, że energia w przyrodzie: "(...) może pójść na wzrost energii mechanicznej, cieplnej, elektrycznej lub jakichś innych form energii, jeszcze nie znanych". W świetle tej zasady odrębne traktowanie sfery oddziaływania energii fizycznej i sfery oddziaływania energii psychicznej nie wydaje się być uprawnione. Energia słoneczna, docierająca do ziemi, dynamizuje nie tylko procesy biologiczne ale, przynajmniej w wypadku człowieka, również procesy umysłowe. Człowiek wykorzystuje energię fizyczną dla wytworzenia energii psychicznej. Je i myśli! Wydaje się także, że proces przekształcania energii słonecznej w energię umysłową jest procesem energetycznie bardzo wydajnym. Inaczej nie można wyjaśnić ofensywności człowieka w biosferze. To ofensywne działanie człowieka kieruje nas w stronę drugiej zasady termodynamiki która mówi, że: "(...) w każdym procesie fizycznym entropia wzrasta (...) lub mówiąc inaczej: w procesach fizycznych wysoko uporządkowane układy dążą do zmniejszenia stopnia uporządkowania". Ta zasada jest traktowana w ekologii jako drugie z podstawowych praw. Jeden z klasyków ekologii Eugene Odum twierdzi: "Organizmy, ekosystemy i cała biosfera wykazują podstawową zdolność do tworzenia i utrzymania stanu wewnętrznego "uporządkowania". Erwin Schroedinger mówi wręcz, że: "(...) organizm "żywi się" entropią ujemną. Innymi słowami, istotną sprawą w metabolizmie jest, aby organizmowi udało się uwolnić od entropii, którą sam nieuchronnie wytwarza, dopóki żyje". Działalność ludzka, zmierzająca w sposób celowy do tworzenia ładu, odpowiada więc istocie życia i jest zgodna z kierunkiem, który rządzi biosferą. Sfera psychiczna, reagując podobnie do całej biosfery, na drugą zasadę termodynamiki, jawi się nam jako jej immanentna część.

W przyrodzie dynamiczne procesy przetwarzania energii określa dążenie, poprzez stadia sukcesji, do osiągnięcia stanu równowagi, do utworzenia biocenozy ustabilizowanej. Ten proces Odum określa następująco: "Strategia" sukcesji jako procesu krótkotrwałego jest więc w zasadzie tak sama, jak "strategia" długotrwałego rozwoju ewolucyjnego biosfery, jest to mianowicie wzrost homeostazy, czyli nasilenie się regulującego wpływu biocenozy na abiotyczne środowisko aż do maksymalnego uniezależnienia się od zaburzeń pochodzących z zewnątrz. Rozwój ekosystemu ma wiele cech wspólnych z biologicznym rozwojem organizmów, a także z rozwojem społeczności ludzkiej". Biosfera dąży do utrzymania stanu takiej równowagi w procesie dynamicznym. W stanie równowagi dopływ energii jest równoważony przez procesy oddychania. Dlatego, gdy dopływ energii ustaje, ulega też spowolnieniu tempo życia; kiedy energii jest nadmiar i występuje niedobór tlenu, to procesy oddychania nie równoważą dopływu energii. Nadmiar energii zostaje wtedy zmagazynowany. Może być zmagazynowany w biosferze, na przykład w próchnicznej warstwie gleby, ale może być też zmagazynowany na miliony lat w litosferze, w formie złóż węgla czy ropy, w formie energii potencjalnej, energii możliwej do wykorzystania w przyszłości.

Wraz z pojawieniem się człowieka, proces ten stał się bardziej złożony. Wzbogacił się o nową jakość. Energia docierająca do biosfery zaczęła się również przekształcać w energię pracy ludzkich umysłów. Dzięki temu człowiek stał się sprawniejszym, rozprzestrzeniającym się w biosferze drapieżcą. Z czasem aktywność ludzkich umysłów przekroczyła poziom wynikający z bieżących potrzeb bytowych. Wystąpiła konieczność utrwalenia, zmagazynowania nadwyżek tej energii, podobnie jak nadwyżek energii – produktu fotosyntezy. Stworzenia z ludzkich myśli energii potencjalnej. Wydaje się, że taki proces się dokonał. Energia działalności umysłowej ludzi jest magazynowana w formie kultury. Od kiedy ten proces można uchwycić? Wyraźne ślady materialne wytworzonej kultury pozostawił człowiek już trzydzieści tysięcy lat temu. Na ten okres są datowane figurki paleolitycznej "Wenus", czyli niewielkie figurki kobiece, znajduwane teraz na obszarze Eurazji od Atlantyku aż do Bajkału. Jednolitość i szeroki zasięg tych znalezisk świadczy o istnieniu kultury o szerszym niż lokalny zasięgu. Piętnaście tysięcy lat później polichromie wielkich, jaskiniowych sanktuariów świadczą o tym, że ta kultura wytworzyła centra życia duchowego, że wytworzyła sztukę o wyrazistej formie, warstwę kapłanów i artystów, a nawet kanony ikonograficznego zapisu przedstawionych treści. O takiej kulturze możemy mówić jako o kulturze ustabilizowanej, w której dalszy dopływ energii duchowej musi wywołać zmianę jakościową; powstanie kultury innego, wyższego typu. W tym wypadku rozwój kultury osiągnął poziom pozwalający na dokonanie wielkiej rewolucji ekologicznej.

Nie rozdrapujemy ziemi, żeby z niej jadło wyrwać,
Rozdrapujemy ziemię, żeby w nią jadło wrzucić,
Kieruje nami Nadzieja,
córnica Mądrości.

Dotąd ludzie wykorzystywali nadwyżki energii występujące w biocenozach, konkurując w tym z innymi drapieżnikami, teraz zaczęli przekształcać biocenozy tak, żeby ich produktywność przebiegała pod kątem zaspokojenia potrzeb człowieka. Zmonopolizowali konsumpcję na wszystkich poziomach troficznych. Możemy więc powiedzieć, że rozpoczęła się epoka rolnictwa i hodowli zwierząt. Eksploatacja biocenz była skutkiem wykorzystania potencjalnej energii umysłowej człowieka zawartej w kulturze. Odtąd czerpano z biocenz znacznie większe niż dotąd nadwyżki energii. To pozwoliło na uwolnienie pewnej liczby ludzi od konieczności zdobywania pożywienia w bezpośrednim związku z ziemią. Ci ludzie mogli się gromadzić. Powstały miasta – centra kulturotwórcze – miejsca intensywnego wytwarzania potencjalnej energii umysłowej. Miasta, jawią się nam jako skrajnie zantropogenizowane biotopy, wyspecjalizowane w przetwarzaniu energii fizycznej w energię psychiczną; służy łączące fizykę z metafizyką. W rzeczywistości miasto jest intensywnym konsumentem wyprodukowanych w biosferze nadwyżek energii, w tym także tych, które zostały zmagazynowane we wcześniejszych okresach życia ziemi. Równocześnie miasto przetwarza nadwyżki energii wytworzone w procesach fotosyntezy na energię umysłową, wytworzoną przez ludzi, magazynuje je w postaci kultury i eksportuje na tereny pozamiejskie.

Cementowe zbocza ulic

Podziemne rzeki gówna

Rosa wczorajszych oddechów

Mewy i skalne gołębie.

Wspomnienie jaskiń, w których
rodziło się człowieczeństwo;

Rozmawiając palcami z wszami
w dymie i w stłoczeniu.

Stworzeni na wzór Boga

Chcemy mu dorównać, w wysiłku

Tworzenia świata,

w sześć dni.

W tym procesie kulturotwórczym niektóre z miast zdobywają przewagę. Tworzy się siatka miejsc, gdzie przebiegało to wydajniej. Tam miasta stają się ośrodkami centralnymi, z których zdobycze kultury rozprzesztrzeniano poprzez podboje terytorialne. Rzymskie *Urbi et Orbi* – ekwiwalentność Miasta i Świata. To promieniowanie ośrodków centralnych doprowadziło do stworzenia w Euroazji systemu wielkich, centralnie rządzonych i jednolitych kulturowo organizmów politycznych. W drugim wieku pas takich imperialnych organizmów ciągnął się nieprzerwanie wzdłuż 40 równoleżnika od Atlantyku do Pacyfiku. Powstała struktura o dość jednolitym poziomie kultury materialnej. Rozciągnięcie jej na znacznych obszarach, gdzie niemal wszystko stawało się prowincją, spowodowało stabilizację tej kultury, ale także jej zamrożenie. Dalsze rozprzestrzenienie kultury wymagało uformowania się duchowego jądra, pierwotnego źródła energii, które nadawałoby całemu układowi dynamikę, podobnie

jak energia słoneczna dynamizuje procesy przekształcania biosfery. Dotychczas, zawarta w kulturze energia duchowa była w swoim pogaństwie jednorodna, nie była różnicowana na *sacrum* i na *profanum*, na "miłość ziemską i niebiańską", dlatego tworzone zasoby energii potencjalnej były narażone na zniszczenie w kataklizmach dziejowych – na powrót do barbarzyństwa całych cywilizacji. Proces magazynowania energii duchowej wymagał więc stworzenia dwuwarstwowego układu, systemu przechowywania zasobów energetycznych, podobnego do tego, który na przykład odpowiada za magazynowanie nadwyżek energii słonecznej w litosferze w postaci złóż węgla czy ropy. Energia duchowa musiała przejść na inny, metafizyczny poziom, musiała oderwać się od pogaństwa, w którym to co doraźne, nie jest jakościowo inne od tego, co jest wieczne. Cesarskie inne, niż Boskie. A Boskie miało znaczyć wieczne i niezmiennie. Jak złożyć energii w litosferze. Nowe po temu impulsy nie mogły wyjść z kulturowo ustabilizowanych centrów administracyjnych, ale z miejsc koncentracji energii duchowej, z miejsc styku kultur, gdzie dyfuzja idei płynących przez granice tworzy stan napięcia i fermentu umysłowego. W Palestynie, gdzie łączą się: Europa, Azja i Afryka, oraz w północnych Indiach, leżących między Centralną i Wschodnią Azją. Stamtąd rozpowszechniły się dwie wielkie religie – już w swoich założeniach powszechne i misyjne: Chrześcijaństwo i Buddyzm. Nieco później dołączył Islam, który ogarnął tereny leżące na południe od 40 równoleżnika. Oddziaływanie energii umysłowej człowieka i kumulacja tej energii przestały zależeć od przestrzennych i administracyjnych ograniczeń, rozwijając się teraz i upowszechniając w sferach oddziaływania wielkich, monoteistycznych religii.

Te ponadhistoryczne systemy religijne, które do dzisiaj determinują losy ludzkich społeczeństw, kumulowały energię duchową ludzi na znacznie wyższym, bo metafizycznym poziomie. I były świadome oddziaływania zawartej w nich energii. Jeżeli mówimy o tym, że światło jest "paliwem" dla życia na ziemi, to wspomniane religie mówiły wprost: Ewangelia według św. Jana: "Jam jest światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia". Buddyzm teistyczny mówi o opiece naszego aktualnego okresu dziejów świata – Amithabie jako o: "Buddzie zachodzącego słońca, niezmiernego światła". Mistyk arabski Al Gazâlî pisał: "Istnieje zatem słońce zewnętrzne i słońce wewnętrzne. Słońce zewnętrzne należy do świata widzialnego i jest słońcem zmysłowym. Słońce wewnętrzne należy do świata królestwa niebieskiego i jest jednoznaczne z Koranem oraz innymi księgami objawionymi". Odtąd w chwilach upadku i klęsk całych cywilizacji odwoływano się do wartości zawartych w tych religiach i one wyprowadzały całe narody z ciemnych wieków historii.

Szczególny splot warunków ekologicznych i kulturowych zaistniał pod koniec średniowiecza w Europie. Tutaj chrześcijaństwo doprowadziło do nagromadzenia zasobów energii duchowej, które uległy nagłemu wzbogaceniu przez sięgnięcie do zapożyczonych przez wieki osiągnięć kultury antycznej. W miastach utworzono uniwersytety – specjalne placówki

posługujące się metodą naukową, metodą wyspecjalizowaną w poznawaniu i opanowywaniu zjawisk przyrodniczych, placówki służące koncentracji, przekształcaniu i rozprowadzeniu energii umysłowej. Przy tym Europa obfitowała w zróżnicowane biocenozy, ale o niewielkiej, w umiarkowanym klimacie, zasobności. Wyrosła w tych warunkach kultura, chociaż jednorodna, była zróżnicowana w działaniu, ruchliwa i ekspansywna. Intensywnie pragnęła wykorzystania posiadanych zasobów energii duchowej w sferze materialnej. Bezpośrednia ekspansja napotykała na opór. Świat Islamu był równorzędnym przeciwnikiem i ścieranie się z nim w wyprawach krzyżowych spowodowało raczej dyfuzję niż ekspansję idei. Dalsze ograniczanie ekspansji doprowadziło do wewnętrznego zatrucia układu, co przejawiało się między innymi w wyniszczających Europę XIV wieku epidemiach. Dopiero dzięki odkryciom geograficznym Europa odkryła możliwość spożytkowania posiadanej energii duchowej do eksploatacji produktów odległych biocenoz. Albo poprzez emigrację, albo przez eksploatację kolonialną – przywożenie produktów i ich zamienników (złota) z odległych terenów. Po raz pierwszy na taką skalę energia zespołów ludzkich przestała zależeć od energii, od produktywności, lokalnych biocenoz. Koncentracja energii zaowocowała szybkim rozwojem nauki i techniki, a ten rozwój został wykorzystany do dalszego zwiększania zasobów energetycznych. To zwiększanie zasobów energetycznych przebiegało trzema drogami. Pierwszą drogą była dalsza specjalizacja produkcyjna biocenoz i masowy transport z odległych biotopów produktów energetycznych (w ten sposób powstały uprawy monokulturowe lasów i pól o charakterze plantacji). Drugą, rewolucyjną drogą, było sięgnięcie do zasobów energii potencjalnej – do energii sprzed 300 milionów lat utrwalonej w zasobach węgla. Trzecia droga była podobna, ale wykorzystywała energię o innym charakterze, energię zgromadzoną przez wieki wiedzy i doświadczeń – była to droga systematycznej eksploatacji zasobów kultury. Rozpoczęta wynalazkiem druku, doprowadziła w XIX wieku do przymusu kształcenia dzieci i młodzieży w systemie oświaty, masowo przygotowującym do korzystania z zasobów potencjalnej energii umysłowej. Umożliwił to również rozwój nauki, stworzenie sieci bibliotek i muzeów a także, specyfika stylu epoki – historyzm rozpoczęty neoklasycyzmem i prowadzący przez neogotyck, neorenesans i neobarok aż do eklektyzmu. Wykorzystanie zasobów energetycznych, zdobytych tymi drogami, doprowadziło Europę w końcu ubiegłego wieku do wszechstronnego sukcesu: ekonomicznego, demograficznego i kulturowego.

Na początku XX wieku przyrost ludności w Europie uległ zahamowaniu, ale rozpędzona machina rozwoju i ekspansji toczyła się nadal. Zaczęły narastać ogromne nadwyżki energii, trudne do zagospodarowania przy ustabilizowanej strukturze ekonomicznej i społecznej. Wywołało to w Europie sytuację podobną do tej, która okresowo występuje w biocenozach niestabilizowanych, młodych gdzie powiązania troficzne są względnie proste i linearne typu roślina – roślinożerca – mięsożerca. W Europie nastąpił skokowy wzrost zachowań społecznych porównywalnych z drapieżnictwem. Ogromne zasoby energii przeznaczono na zbrojenia i walkę

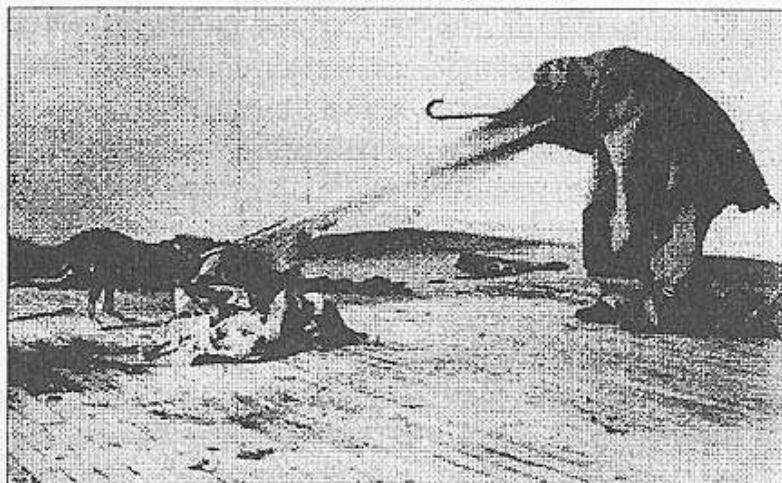
w dwóch kolejnych, światowych wojnach. Zmobilizowano rzesze ludzi do wewnętrznych walk rasowych i klasowych. Oprócz zniszczenia zasobów materialnych Europy wojny te, okresowo albo definitywnie, wyłączyły ogromne rzesze mężczyzn i całe grupy społeczne z aktywności produkcyjnej i umysłowej. Podjęto również działania, mające na celu zniszczenie kultury, czyli nadwyżek potencjalnej energii duchowej. Uderzono w zasoby materialne kultury zgodnie z tym, co postulował w *Mein Kampf* Hitler: "Zabierzcie narodowi jego pamiątki, a w ciągu jednego pokolenia przestanie być narodem". W krajach obozu socjalistycznego niszczone zabytki "nie postępowe".

Na świat wyszliśmy
rozrywając łono
I zostawiamy
przeszłość przeszłości.

Uderzono na wszystkich frontach w chrześcijaństwo i w Żydów, jako czynniki formujące kulturę europejską i stanowiące główne źródło i zasób potencjalnej energii duchowej. Naukę i sztukę zdominował redukcjonizm i modernizm stawiające ponad wartości duchowe rozwiązania techniczne, funkcjonalne, a przede wszystkim nowe, zaprzeczające tradycji. Mimo światowego zasięgu obu wojen redukcja nadwyżek energii dotyczyła przede wszystkim Europy.

A przecież w XIX wieku Europa, posiadając znaczne nadwyżki energii, rozprzestrzeniała się demograficznie i kulturowo na inne kontynenty. Szczególnie korzystne warunki rozwoju znalazła w Ameryce Północnej. Niezależność polityczna, brak konkurencji demograficznej i kulturowej, bogactwo, rozległość i zróżnicowanie biosfery – wszystko to sprzyjało ekspansji. Rozwój pochłaniał nadwyżki energii i jeszcze w początku XX wieku Ameryka Północna nie stanęła wobec konieczności likwidacji tych nadwyżek. Dlatego spóźniony, wywołany nadmiarem energii kryzys, był tutaj szczególnie silny. Dotyczył przede wszystkim nadprodukcji energii w sferze materialnej. Nie można było jej zlikwidować w trakcie wojen, bo Stany Zjednoczone nie miały na kontynencie równorzędnego przeciwnika. Rozładowanie istniejących nadwyżek energii nie mogło tam przebiegać w sposób tak linearnie prosty jak w Europie. Przebiegało inaczej.

Joseph Beuys, *Kojot*, 1974 r.





BĄDŹMY PASOŻYTAMI!

Franciszek Kostrzewski,
Majstrowski "dołek"
na Bielanych,

W 1933 roku, żeby zakończyć trwający kryzys Franklin D. Roosevelt ogłosił *Nowy Ład* (*New Deal*). Ład społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym dynamiczne wykorzystanie energii ma stymulować wzrost jej wytwarzania. Oznaczało to, że wykorzystanie energii ma przekraczać potrzeby energetyczne ludzi, że społeczeństwo lub państwo mają kształtować te potrzeby zgodnie z bieżącym albo perspektywicznym zapotrzebowaniem. W wyniku tego wytwarzanie energii oderwano od potrzeb człowieka – wykorzystywano ją częściowo tak, jak pasożyt częściowo wykorzystuje energię żywiciela, osłabiając go tylko i dbając o to, żeby nie zakłócić stanu równowagi w układzie. Produkowano po prostu wiele rzeczy zbędnych i niszczone je zanim nastąpiło ich techniczne zużycie. W terminologii ekologicznej Nowy Ład oznaczał przejście od drapieżnictwa do pasożytnictwa w konsumowaniu energii. Nawiasem mówiąc, rola pasożytów jest ostatnio wydobywana przez ekologów ewolucyjnych jako sprawczy czynnik ewolucji. Pasożytnictwo jest skuteczniejsze w rozkładzie energii dzięki szybszym przebiegom procesów energetycznych, i dzięki mniejszej destruktywności niż właściwe drapieżnictwo.

Jeśli przyssiesz się mocno,
Spłynie po tobie złoty deszcz.
Szczury, prusaki, pluskwy,
Mrówki faraona, świerszcze,
Grzyby na ścianach, chwasty.
Uczmy się od nich życia
w odbitych od betonu
promieniach.

Żeby pasożytnictwo w rozkładzie energii było skuteczne, musiało objąć również energię zawartą w kulturze. Wydaje się, że w tym celu wykorzystano dwa znane mechanizmy: szybszego przetwarzania form kultury o mniejszym stopniu złożoności i także szybszego ich przetwarzania, jeżeli te formy będą likwidowane przed swoim estetycznym zużyciem – eliminowane w zmiennym rytmie przemijających mód. Pierwszy mechanizm zastosowano już w połowie naszego wieku. Kręgi opiniotwórcze, dotąd widząc swój cel w promowaniu kultury o najwyższym stopniu złożoności, zostały wymienione. Tradycyjne zawody: filozof, uczony, poeta, malarz zastąpiono eufemizmami: intelektualista, klerk, a promocją kultury zajęły się urzędy, traktując kulturę jak jeden z towarów konsumpcyjnych. Dlatego podobnie jak hamburgera, czy *Coca Colę*, Ameryka uznała *Jazz*, *Rock and Roll* czy *pop-art* za swoje produkty i lansowała je jako modelowe produkty kultury uniwersalnej. Drugi z me-

chanizmów, oparty na modzie, wiązał kulturę z rytmem konsumpcji. Kierunki w sztuce zmieniały się w sezonowych cyklach, podobnie jak moda na szerokie i wąskie nogawki w spodniach, czy krótkie i długie spódnice. Sztuka zaczęła pasożytować na samej sobie.

Rozładowanie energii tkwiącej w europejskiej kulturze nie rozwiązało narastających problemów. Bo mechanizm działał, ale tylko tak długo, kiedy ograniczał się do jednej, z jednego pnia wywodzącej się kultury. Łatwość przemieszczania się ludzi i przełom w wymianie informacji przekształciły nagle świat w Wielką Wioskę. Wkroczenie do europejskiej kultury wielu, dotąd traktowanych jako egzotyczne, kultur, zachwiało jej uniwersalnością. Potęga demograficzna, a teraz również ekonomiczna, Wschodu zmuszała do jej poważnego potraktowania. Dotąd duchowość Wschodu wchłaniano poprzez jej racjonalizację, jako egzotyczną tradycję gnostyczną. Teraz te kultury, oparte na spójnych systemach religijnych i dysponujące dużym potencjałem energii duchowej, mogły zagrozić procesom laicyzacji, procesom rozkładu energii duchowej. W neutralizowaniu tych systemów religijnych skuteczna, szczególnie w odniesieniu do młodzieży, okazała się metoda kreowania mody. Co kilka lat mody na inny system wierzeń. Niektóre z nich zostały wręcz uproszczone do ćwiczeń gimnastycznych i technik relaksacyjnych. Nastąpił też okres powolnej erozji energii zawartej w rodzimych religiach. Religie głęboko zanurzone w tradycji europejskiej jak chrześcijaństwo czy islam, przedstawiane są dzisiaj jako systemy historyczne, nie mające odniesień do współczesności. Ekosfera ducha odcina się od światła wiary. W ten sposób tempo mielenia kultury dotrzymało kroku tempu przetwarzania energii przez społeczeństwo konsumpcyjne. System pasożytniczy stał się spójny i kompletny. Zachowania pasożytnicze okazały się tak atrakcyjne i skuteczne w rozładowywaniu nadwyżek energii, że rozpowszechniły się na niemal całą biosferę. Ale takie przyspieszone i częściowe wykorzystywanie energii powodowało, że jej niewykorzystane pozostałości nie mogły ulec zmagazynowaniu w litosferze i przy niedoborze tlenu zaczęły zatruwać biosferę. Tak jak zatruwają ją pozostałości po procesach termojądrowych. Żeby utrzymać szybkie tempo przerobu energii czerpanej ze świata materii i zminimalizować szkody z pozostawionych nadwyżek zaczęto ograniczać jej marnotrawstwo w procesach produkcyjnych i przez miniaturyzację produktów starano się "utrzymać wysoki metabolizm przy zmniejszonej masie". Pozwoliło to na stabilizację czerpania energii potencjalnej z litosfery. Kulturotwórcza rola miast, ich rola w wytwarzaniu energii umysłowej, okazała się zbędna. Pozostały ogromnymi pasożytniczymi organizmami nieskutecznie przetwarzającymi energię. Elity kulturotwórcze zaczęły je opuszczać i przenosić się na opustoszałe po industrializacji tereny wiejskie. Ogromna, zatruwająca biosferę ilość odpadów zwróciła uwagę na brak w skali globalnej odpowiednika występującego w biocenozach, detrytusowego łańcucha pokarmowego. Odgrywa on w większości biocenzów dużą rolę. Jak pisze Jolanta Stawicka: "Na przykład w lesie 90% energii jest wykorzystane przez łańcuch detrytusowy – czyli ciąg organizmów, które korzystają z martwej materii orga-

nicznej jako źródła energii." Dławiąca się od nadmiaru nie rozłożonej energii biosfera zaczęła przypominać biocenozę heterotroficzną, która wykorzystuje materię organiczną pochodzącą z innych biocenoz, albo też żyje kosztem wcześniej zgromadzonych zapasów (skrajnym przykładem takiej biocenozy są nieoczyszczone ścieki). Ponieważ większość procesów produkcji i konsumpcji energii odbywa się dzisiaj poza mechanizmami ukształtowanymi przez przyrodę, w przemyśle, rolę reducentów również musiał na siebie przyjąć przemysł. Rozwija się przemysł utylizacji odpadów, który też pochłania znaczne ilości energii. Same wyroby są kształtowane tak, żeby ułatwiać ich utylizację. Pojęcie "wzrostu zerowego" zaczęło robić karierę. Kariere głównie w sferze produkcji materialnej.

Znacznie trudniej przekonać społeczeństwa do "opcji zerowej" w kulturze. Dlatego działania idące w tym kierunku są podejmowane jakby mimochodem. Są intensywne, ale nie są szeroko propagowane.

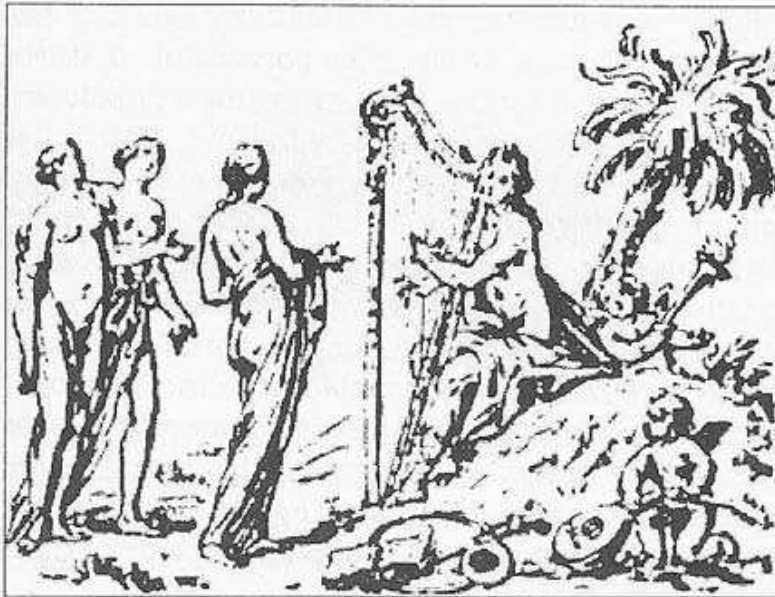
Można zaobserwować tendencję do zastępowania tak zwanej "kultury wysokiej" przez kulturę popularną. Jej przedstawiciele są lansowani jako wzory osobowości. Są gwiazdami filmu, piosenki, sportu. Mimo, że są produktem zbiorowego wysiłku przemysłu filmowego, rozrywkowego czy sportowego są przedstawiani jako indywidualności. Zastąpili twórców w zmonopolizowanym systemie telewizji satelitarnej i przemysłu muzycznego. W podobny sposób dziennikarze w mass mediach zastąpili dawne "sumienia narodów" – filozofów, poetów i pisarzy. Sam charakter mass mediów, ich techniczna uniformizacja, ogranicza skutecznie wartości formalne prezentowanych wytworów, a pośpiech i powierzchowność przekazu spłyca treści do wyboru informacji. Ujednoliceniu i spłaszczeniu kultury służy też monopolizacja procesu rozpowszechniania kultury przez wielkie, skomercjalizowane koncerny, w których nie ma miejsca na indywidualizm i gdzie trwa proces utylizacji nieprzetrawionych pozostałości kultury. Od kilkunastu lat przeżywamy fale kolejnej retromody, która skutecznie wyjaławia zasoby odchodzącej kultury i nie dopuszcza nowych myśli. Zresztą współczesne trendy w sztuce, jak na przykład konceptualizm i performans, też są niechętnie tworzeniu obiektów sztuki. Myślę, że największe nadzieje zerowej opcji w kulturze można wiązać z dalekosiężnymi procesami demokratyzacyjnymi. Prowadzą one do ujednolicenia kultury przez likwidację różnicowania wynikającego z rozwarstwienia społecznego. Prowadzą do ujednolicenia kultury w skali globalnej przez proces tworzenia się kultury ogólnoświatowej. Biosfera, także w kulturze, stabilizuje się.

Żona Lota obejrzała

telewizję

i skamieniała.

Na pierwszy rzut oka ten rozdział odbiega od "tajemnic ogrodów", ale uważałem, że jest potrzebny dla uzmysłowienia jednolitości korzeni przyrody, sztuki i kultury. Wydaje się też, w świetle tego rozdziału, że w kulturze wykształciły się odpowiedniki większości procesów zachodzących w przyrodzie. Mógłby więc współczesny ogród, niejako wynik oddziaływania przyrody, sztuki i kultury stanowić obraz ich harmonijności i kompletności.



U KORZENI KOMPOZYCJI I STYLU

Charles Eisen,
Apollo i trzy muzy,
poł. XVIII w.

Na początku poprzedniego rozdziału przytoczyłem słowa Kanta o tym, że przyroda ustanawia prawa dla sztuki. Czy sztuka jest bezpośrednim obrazem praw przyrody? Przecież w świetle naszej wiedzy praw przyrody nie można traktować jednoznacznie. Mechanika kwantowa według Maxa Borna, ma interpretację (opartą na teorii prawdopodobieństwa) probabilistyczną. Co prawda Albert Einstein przeciwstawiał się tej interpretacji mówiąc, że "Bóg nie gra ze wszechświatem w kości" – ale jeśli prawa sztuki rzeczywiście są "wygrane w kości" od przyrody, to jest w sztuce miejsce na wolność, przypadek i błąd. Materia sztuki płynie meandrując przez historię i nic nie jest w niej jednoznaczne i mechaniczne. A ludzie lubią porządek. W końcu słowo "ładny" pochodzi od "ładu".

Pierwsze próby zrozumienia tajemnic sztuki podjął w XVI wieku Vasari pisząc: "Tak jak najsumienniejszemu umiałem, dociekałem ażeby je ujawnić tym, którzy sami nie umieją tego zrobić, jakie są przyczyny i korzenie manier oraz doskonalenia się i podupadania sztuk wydarzającego się w różnych epokach i w (twórczości) różnych ludzi."

Aby sumiennie śledzić tajemnice sztuki powstała jako dziedzina nauki, historia sztuki. Od samego początku określał ją jako naukę paradoksalny związek "ponadczasowej" sztuki z rozgrywającą się w czasie historią. Systematyka obiektów sztuki oparta tylko na porządku chronologicznym, nie pozwalała na wyodrębnienie historii sztuki z kronikarstwa. Żeby zostać samodzielną dyscypliną naukową, historia sztuki musiała opracować sobie właściwe jednostki miary. Właściwą podstawą do takiej jednostki miary okazał się heglowski "Duch Czasu", który miał determinować wszystkie zdarzenia rozgrywające się w kulturze. Z niego Henryk Wölfflin wywiódł jako realny byt pojęcie stylu: "Trzema przykładami – stylu indywidualnego, stylu narodowego i stylu epoki – zilustrowaliśmy zatem cele historii sztuki, która w pierwszym rzędzie ujmuje styl jako wyraz nastroju epoki i narodu oraz jako wyraz osobistego temperamentu". Dalej zastanawiano się, czy styl jest rzeczywiście bytem realnym, czy realny jest "duch czasu" Hegla? A może realną jest: "wola tworzenia" Aloisa Riegla, "historia idei" Dvoraka,

“formy symboliczne” Cassiera, “wewnętrzny sens” Panofsky’ego. Czy też jest może “typem idealnym” Maxa Webera, który tylko porządkuje materię sztuki. W końcu Benedetto Croce uznał styl za “statystyczną wypadkową odosobnionych wysiłków artystów”. Byłby więc styl, w takim ujęciu, odbiciem światopoglądu dominującego w danej epoce – i to niezależnie od tego, czy z podszeptów ducha epoki, czy wynikający ze średniej statystycznej poglądów artystów. Historia sztuki niepostrzeżenie stała się nauką i nabrała jej manier: “(...) zmierza ku klasycznemu celowi prawdziwej nauki, którym jest wyjaśnienie coraz większej liczby zdarzeń za pomocą coraz mniejszej liczby teorii”. Przykładem niech będzie popularna niedawno teoria sztuki Thomasa Kuhna przejęta z nauk empirycznych i opierająca się na procesie rozwoju i załamania paradygmatów – trwania, rozwoju i odnowy punktów widzenia, tez i założeń metodologicznych. Ale jakie reguły sztuki są na tyle skodyfikowane, żeby można je poprawnie analizować? Na przykład, czy istnieją wspólne reguły komponowania?

John Constable, Widok na rzekę, ok. 1830-36



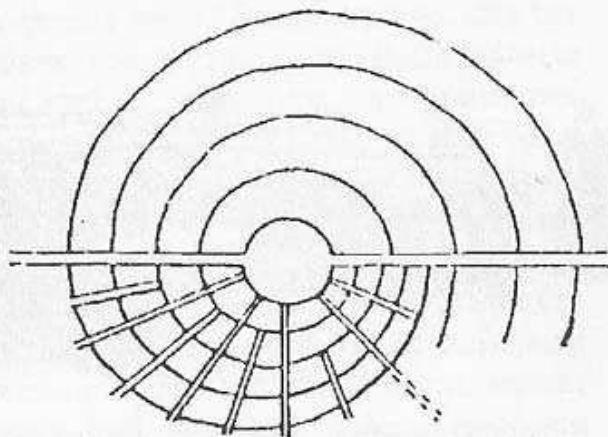
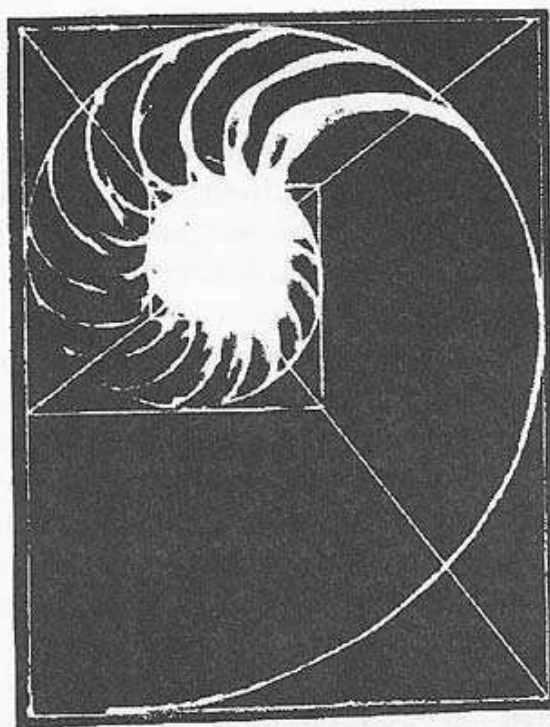
KOMPONUJEMY ŚWIATOPOGŁADOWO



Tadeusz Kantor,
Panoramiczny happening morski,
1967 r.

Strukturalizm, który do niedawna panował w historii sztuki, zwrócił uwagę na informacyjne znaczenie treści dzieła i starał się analizować je w subtelnych rozważaniach ikonologicznych. Forma, jeżeli nie była podyktowana funkcją dzieła, miała być czystym, najlepiej abstrakcyjnym, wytworem umysłu artysty; stąd wydawało się, że forma, kształt dzieła, są rzeczami trudnymi do uchwycenia. Z tego kształtu można jednak wyodrębnić założenia kompozycyjne, czyli to, co wiąże poszczególne elementy dzieła w jedną, harmonijną całość. Stąd kompozycja, pewien ład w dziele, jest łatwiejsza do opisanie i odczytania. Wygodny przykład: greckie słowo *kosmos* oznacza ład. Zasada komponowania jest jedna. W dzieło wpisujemy ład kosmiczny. To znaczy, że staramy się wprowadzić do dzieła to, co uznajemy za spoiwo kosmosu, czy szerzej przyrody. Ten wewnętrzny, rządzący przyrodą ład, który nadał harmonię pierwszemu aktowi stworzenia, chcemy powtórzyć w kolejnych aktach twórczych. Nieczęsto jest to jednak bezpośrednie odniesienie do przyrody jak np. w bionice architektonicznej, gdzie muszle były inspiracją dla urbanistycznych koncepcji Fritscha, czy pomarańcze dla konstrukcji opery w Sydney. Musimy jednak pamiętać, że złote proporcje wyniknęły z obserwacji porządku wyrastania liści na łodydze.

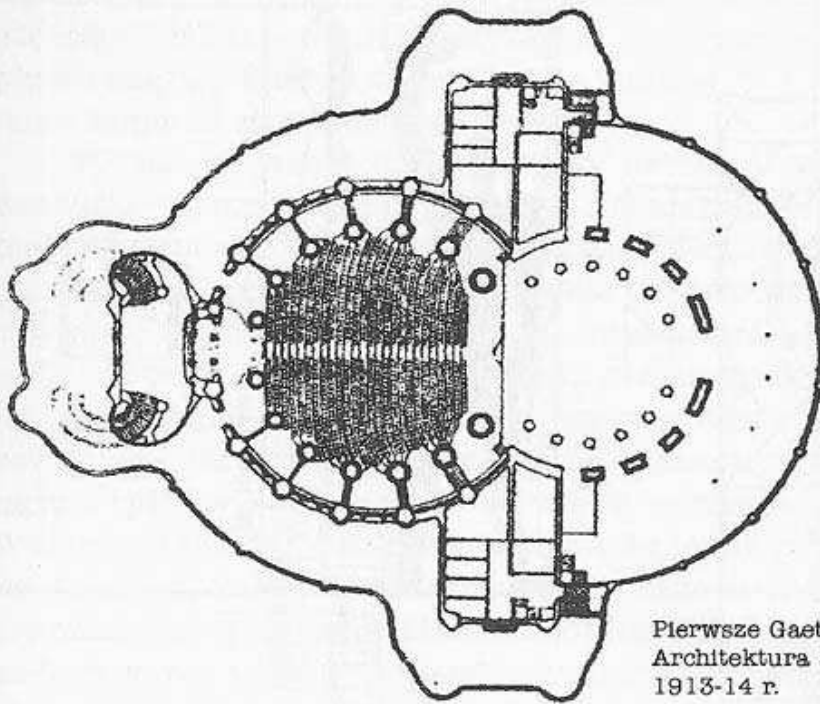
Bezpośrednie powtarzanie wytworów przyrody nie zdarzało się jednak często – nawet dawno temu. Historycy uważają na przykład, że zwierzęce wizerunki w grotach Lascaux i Altamiry, są komponowane w porządku symbolicznym. Obserwacja przyrody stanowiła tylko punkt wyjścia do odczytywania wewnętrznej zasady, która rządzi ładem przyrody. Była próbą odczytania jej na wyższym poziomie abstrakcji. Harmonia na wyższym poziomie abstrakcji, to już idea – pewien światopogląd. Może być zamknięta w liczbach jak pitagorejska harmonia sfer lub, jak pisał wprost Sextus Empiricus: "Ogólnie biorąc, wszelka sztuka jest systemem postrzeżeń, a system jest liczbą, słusznie więc można rzec: dzięki liczbie wszystko pięknie wygląda." Wieczny kościół scjentystyczny. Podobnie kościół chrześcijański powiedział ustami św Augustyna: "Rozum (...) dostrzegł, że podoba mu się tylko piękno, w pięknie zaś kształty, w kształtach – proporcje, w proporcjach – liczby". Także kartezjański podział świata, na świat umysłu (*res cogitans*) i materii (*res extensa*) nie zmienił spojrzenia na naturę. Przecież Galileusz stwierdził, że: "...księga natury pisana jest w matematycznym języku, jej znakami pisarskimi są trójkąty, koła i inne formy geometryczne, bez których pomocy ani słowa z niej zrozumieć niepodobna". Z tego wynikała zależność



Rysunek T. Fritscha,
Schemat miasta rozwijającego się po spirali, 1898 r.
Rysunek S. Karpowa,
Spirala muszli Nautilusa

kompozycyjna Odrodzenia od stosowania zasad perspektywy, stąd biegnące w dal barokowe prospekty – efekt odkrycia przez Newtona pojęcia nieskończoności. Dlatego w zgeometryzowanych ogrodach stosowano normatywną estetykę, która wzorem architektury operowała podziałami przestrzeni. Zasada była jednorodność kompozycji, w której poszczególne części ogrodu podporządkowano założonej, jednolitej koncepcji. Starano się, o ile to było możliwe, ignorować prawa przyrody i zmienność ogrodu w czasie. Ponieważ jeszcze Gotthold Lessing stwierdzał, że krajobraz nie ma duszy – transcendencja ogrodu zamykała się w tajemnicy liczb i geometrycznego porządku. Ogród był taki, jakim został wykonany. Nowy mechanicyzm ostatniego stulecia powrócił do tego poglądu, ogrody odzyskały piętno matematycznej regularności, ale nauka podważyła pierwotny, prymitywny racjonalizm.

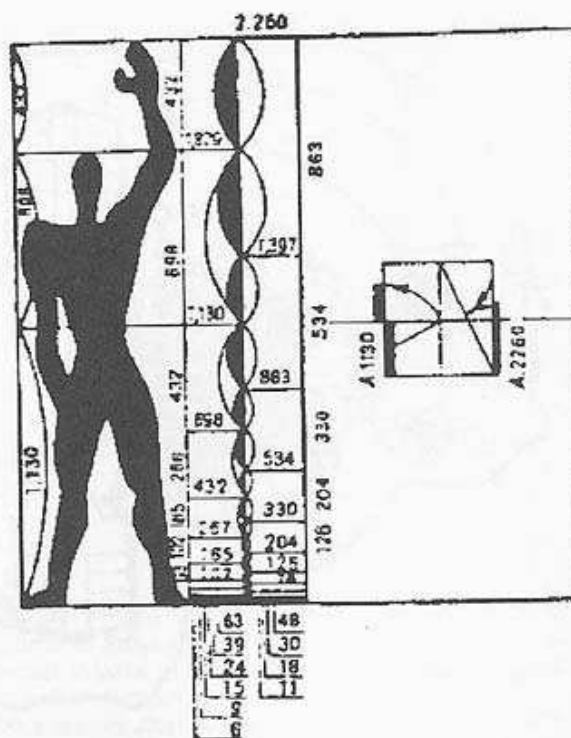
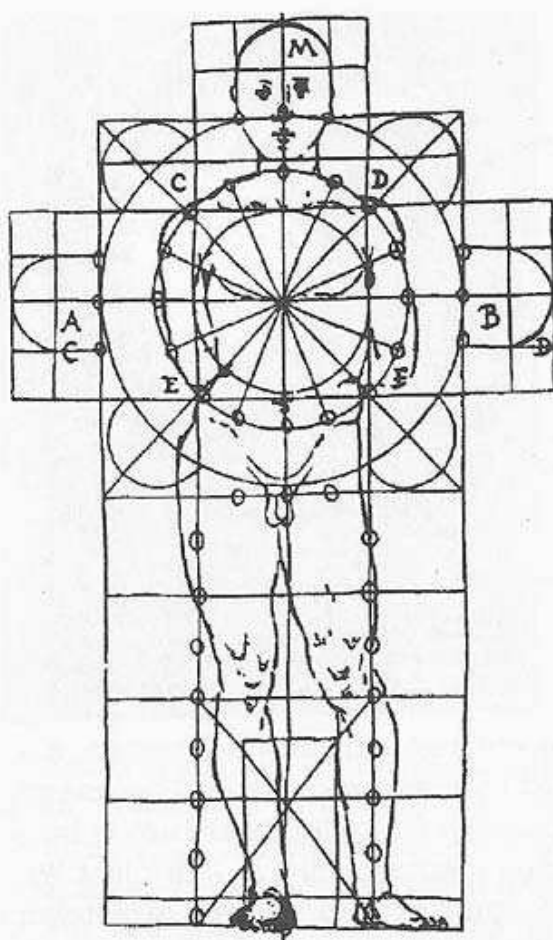
Współczesna mechanika statystyczna, ze swoim “rozkładem najbardziej prawdopodobnym” uznała, że sama przyroda nadaje kierunek wszystkim zdarzeniom. Na nowo odkryty *deus ex machina*. Współcześnie z fizyki wydobywa się nie tylko jej mechaniczne, lecz i mistyczne konsekwencje. Jak pisze w *Tao fizyki* Fritjof Capra: “im głębiej przenikamy w submikroskopowy świat, tym bardziej rozumiemy, w jaki sposób współcześni fizycy – analogicznie do mistyków wschodu – widzą świat jako system nierozdzielnych, oddziaływujących na siebie i wiecznie poruszających się komponentów wraz z człowiekiem jako integralną częścią tego systemu”. Taką, wywodzącą się z teozofii, próbę połączenia europejskiego racjonalizmu z mistyką wschodnią podjął, u progu XX wieku, niemiecki matematyk Rudolf Steiner. Stworzył antropozofię, światopogląd oparty na jednolitych, chociaż odrębnych od dotychczasowych podstawach. Na tym światopoglądzie oparł: szkolnictwo, sztukę, rolnictwo, nawet gimnastykę i zainspirował tak różnych artystów jak Mondrian czy Beuys.



Pierwsze Gaetheanum.
Architektura antropozoficzna w Dornach,
1913-14 r.

Można za podstawę kompozycji nie obierać ładu zewnętrznego, ale ład własny – siebie. Antropocentryzm ma też starożytne korzenie. Powiązany jest zresztą z poprzednią koncepcją kosmicznego porządku zaklętego w liczbę, bo liczbę doskonałą *teleon* – Grecy wzięli z antropometrii. Jak pisał Witrwiusz: "Kompozycja świątyń polega na symetrii, której praw architekci ściśle przestrzegać powinni. Symetria rodzi się z proporcji zwanej po grecku *analogia*. Proporcją nazywamy zastosowanie ustalonego modułu w każdym dziele zarówno dla członów budowli, jak i do jej całości, z czego wynika prawo symetrii. Żadna budowla nie może mieć właściwego układu bez symetrii i dobrych proporcji, które powinny być oparte ściśle na proporcjach ciała dobrze zbudowanego człowieka". Zasada kompozycyjna oparta na proporcjach człowieka, to nie prymitywna ergonomia. Ma głębsze podłoże. Jak pisze Yi-Fu Tuan: "Istnieją jednak pewne zasadnicze podobieństwa, przekraczające granice kultur. Wynikają one z faktu, że człowiek jest miarą wszystkich rzeczy. Oznacza to, iż szukając podstawowych zasad organizacji przestrzennej przekonamy się, że wynikają one z dwóch rodzajów faktów: z postawy i struktury ludzkiego ciała oraz relacji (bliskich czy dalekich) pomiędzy ludzkimi istotami". W bieżącym stuleciu zmagaliśmy się z antropocentryzmem pojętym w prymitywniejszy sposób. Mechanika statystyczna wraz z teorią Darwina, ponownie ukazały człowieka jako maszynę, której proporcja i ergonomiczne funkcje mają być podstawą mechanicznego, funkcjonalnego systemu. Stąd funkcjonalizm i *Modulor* Le Corbusiera jako kanon XX wieku.

W funkcjonalnej kuchni za nisko,
Żeby się powiesić
Wyskocz przez okno żeby umrzeć,
Ze strachu przed przestrzenią.



Le Corbusier, Modulor

F. di Giorgio Martini,
Związki między architekturą i ciałem ludzkim,
1480-1490 r.

Chociaż wydaje się to niemożliwe, antropocentryzm poszedł jeszcze dalej. Jak pisał sowiecki teoretyk kultury Anatol Łunaczarski: "(...) socjalizm naukowy ukazuje nam abstrakcyjnie w zasadniczych rysach ciężki, wzruszający, wspaniały i zarazem zadziwiający proces bogotwórstwa, proces nadawania człowiekowi cech boskich, zwany inaczej procesem gospodarczym".

Od antropocentryzmu już tylko krok do antropomorfizmu – przypisywaniu przyrodzie ludzkich cech. W istocie przewija się w różnorodnych kulturach rozumienie fizjonomii Ziemi jako odpowiednika ludzkiej anatomii. Właściwie we wszystkich kulturach, aż do współczesności, bo wspomniany Fritjof Capra pisze dzisiaj: "Ziemia jest zatem systemem żywym; funkcjonuje nie jak organizm, lecz naprawdę chyba jest organizmem – Gają, żywą istotą planetarną". Capra, ideolog ruchów New Age, kieruje nasze myśli do tradycji Dalekiego Wschodu. Tam zasadą kosmiczną nie była abstrakcyjna liczba, ale nieokreślone TAO, źródło kosmicznego i społecznego ładu, pierwotna zasada przenikająca cały kosmos. Tak pierwotna, że mieści się we wszystkim. Według Czu Hi: "Tao jest zasadą, dzięki której wszystkie rzeczy są tym, czym są". Dlatego fragment natury może być uznany za całą naturę, obraz może zaistnieć jako miniatura kosmosu. Jak pisał współczesny Sokratesowi Lao Tsy: "W mnogości rzeczy przedstawione są siły in i jang, a połączenie się K'i tworzy harmonię". Dlatego na Wschodzie istota komponowania nie opiera się na harmonii proporcji – równowadze

wynikającej ze statycznego wyważenia stosunków między składowymi częściami dzieła – ale jest utrzymywaniem równowagi dynamicznego przepływu energii. Energii trywialnej i subtelnej, bo nawet lekkie zawirowanie może zmienić kierunek tego przepływu.

W tradycji wschodniej przejawy harmonii kosmosu można dostrzec wszędzie – komponowanie polega na odsłanianiu tej harmonii lub, jak w geomancji usuwanie dysharmonii metodami często z zakresu magii sympatycznej. Same zasady kompozycji są dokładnie skodyfikowane i opierają się na chwiejnej równowadze dwóch składników: męskiego *jang* i żeńskiego *in*, oraz “na poczuciu pełnej tożsamości prawdziwego księżyca i jego odbicia” – to znaczy głębokiego związku rzeczywistości z jej symbolicznym odwzorowaniem. Na Wschodzie uznawano transcendentny wymiar przyrody, można było ów wymiar dostrzec, więcej – przenieść do zakładanego ogrodu. W taoizmie i buddyzmie czan (*zen*), które miały dominujący wpływ na sztukę ogrodową Dalekiego Wschodu, stosowano metaforykę zwierciadła, ontologiczną grę, w której zakładano istnienie prawdy w iluzji, gdzie znalazła zastosowanie zasada “...wspólnych narodzin (*ping sheng*) rzeczy, według relacji forma – cień, dźwięk – echo, które w tej tradycji zastępowały kategorie związku przyczynowo – skutkowego”. Idealne formy natury i krajobrazu nie musiały w ogrodach występować bezpośrednio. Mogły one ulec przeniesieniu, zmniejszeniu, zjawiać i objawiać się symbolicznie. Zmienność ogrodu w czasie nie była przeszkodą – przeciwnie, zacierała różnicę między prawdą natury, a prawdą dzieła. Transcendencja ogrodu istniała, jeżeli udało się ją przenieść ze świata przyrody.

Wschodnie zasady komponowania kierują nas w stronę kompozycji opartej na porządkach symbolicznych. W Europie posługiwanie się symbolem w kompozycji też sięga starożytności. Jak pisał w 105 roku Dionizjusz z Prusy, zwany Chrysostomosem: “Choć nie posiadamy wzoru, usiłujemy przez rzeczy dostępne i wyobrażalne ukazać to, co niewyobrażalne i niedostępne, posługując się siłą symbolu”. W chrześcijańskiej Europie od gotyckich katedr do muzyki Bacha w kompozycji wykorzystywano symbolikę religijną – często ukrytą, właśnie w prawidłach kompozycji, a nie w fabule przedstawień. U progu współczesności w kompozycjach przewija się tajemna symbolika wolnomularska.

W symbolicznym komponowaniu tkwi próba odniesienia się do nadrzędnego ładu, który możemy pojąć tylko symbolicznie. Sytuacji kiedy świat, który porządkujemy, jest otoczony szerszą strefą mityczną, rozumianą przez nas poprzez symbole. Symbole pozwalają nam tę szarą strefę zrozumieć i oswoić. Tkwią w nurcie komponowania jako zabiegu zracjonalizowanego i świadomego. Nie jest to jednak jedyna z dróg. Jak głosi Brihadaranjaka Upaniszad: “Co wszystkimi rzeczami wewnątrz kieruje, to jest twój Atman, twój wewnętrzny nieśmiertelny kierownik”.

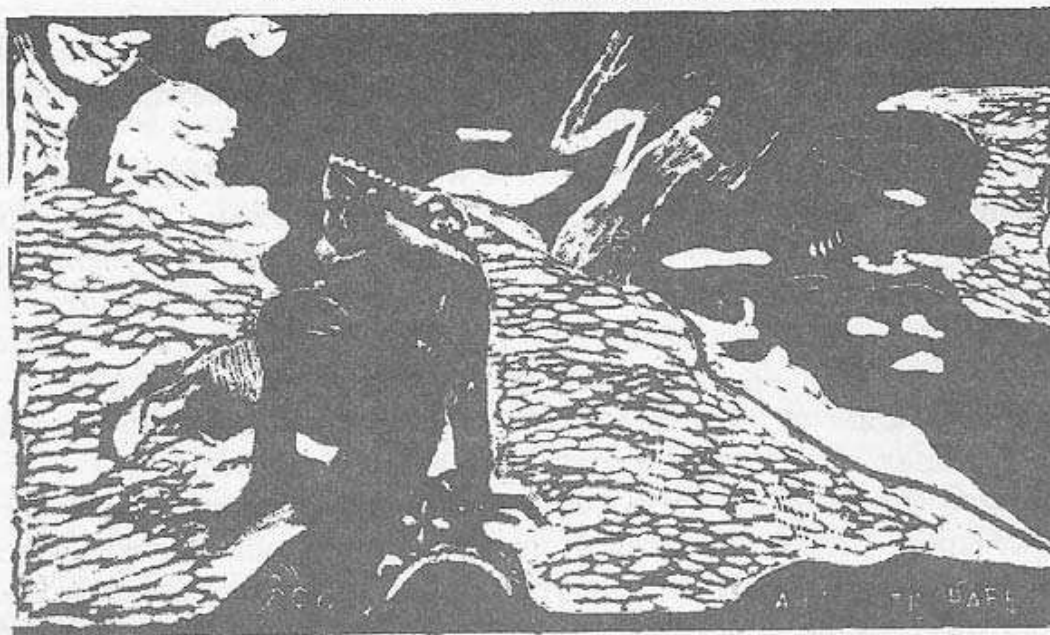
Wewnętrzne, subiektywne odczytanie świata, kieruje nas w stronę romantycznego indywidualizmu. Juliusz Stażyński, opisując romantyzm, przytacza słowa Baudelaire’a: “Instynkt Piękna każe nam pojmować Ziemię wraz ze wszystkimi jej przejawami zaledwie jako zarys Nieba, jego odpo-

wiednik, *correspondance*. Obok powraca do słów Michała Anioła: "Desmúsicos" – człowiek pozbawiony wewnętrznego słuchu, a co za tym idzie, także wewnętrznej wizji – nie może osiągnąć stanu doskonałej harmonii pomiędzy jednostką a światem i wszechświatem, harmonii, która jest celem (często nieosiągalnym) każdego artysty".

Mówiąc o wrażliwości wracamy do opisaney przez Nietzschego postawy dionizyjskiej, gdzie sztuka jest kształtowana jakby mimowolnie, przez przypadek, czy jak pisał Fryderyk Schelling: "W niższych sferach sztuki, a także przyrody panują stosunki arytmetyczne i geometryczne. Na wyższych stopniach przyrody, jak też sztuki (...) pojawia się wyższa prawidłowość, którą rozsądek uznaje za irracjonalną i którą tylko rozum może uchwycić i pojąć. (...) Przyrodzie przestaje już wtedy chodzić o wyrażenie samej tylko skończonej prawidłowości, staje się ona obrazem absolutnej tożsamości, chaosem w absolucie, znika geometryczna regularność, wkracza prawidłowość wyższego porządku".

Św. Augustyn, który jak wspomniałem, ujęte rozumem piękno widział w liczbie, w *De Orbine* stwierdził, że: "...postrzegany przez ludzi brak ładu w przyrodzie, chaos, manifestujący się w przypadkowych formach i zdarzeniach jest pozorny. Takim wydaje się być tylko z ludzkiego, wysoce niedoskonałego punktu widzenia. W istocie przyroda, będąc dziełem Boga, jest idealnie urządzona". Możemy więc komponować na sposób ludzki, albo odwołać się w kompozycji do Boga, czy przyrody. Komponowanie na ludzki sposób zawiera pewien wspólny pierwiastek. Jest to próba wyrażenia w dziele harmonii, którą widzimy, czy czujemy w świecie pojętym jako harmonijna całość. Chcemy, żeby przez nasze dzieło przeziierał ład kosmicznej prawdy. Czy z tej chęci coś wynika? Czy przekształcenia naszego światopoglądu odbiły się na procesie komponowania naszego krajobrazu? O tym poniżej.

Paul Gauguin, *Autí Te Pape*, ok. 1891-1893 r.





TAJEMNICZA TRADYCJA

William Blake, *Stwórca*, ok. 1779 r.

Okres, w którym licznie pojawiają się w Polsce ogrody ozdobne to przełom XVII i XVIII wieku. Wiązał się on z dewastacją krajobrazu przez nastawioną na eksport gospodarkę rolną i leśną. Starano się w tym krajobrazie tworzyć wyspy porządku – oczywiście, zgodnie z panującą normą porządku geometrycznego. Wówczas barokowy kompleks pałacowo-ogrodowy w sposób symboliczny przedstawiał cały ówczesny świat. Przestrzeń dziedzińców porządkująca ludzi idących w kierunku pałacu i dalej, za pałacem, porządek ogrodu stopniowo rozładowujący się w dzikiej promenadzie i skierowanym ku nieskończoności duktom widokowym. Wyspa rozumnego porządku przeciwko zanurzającemu się w entropii otoczeniu. Mój kolega, matematyk, Adam Obtulowicz pracując na grafach, kiedy dochodzi do nieskończoności przechodzi na następny poziom abstrakcji i zaczyna od początku tworząc hierarchię poziomów abstrakcji. Toteż, gdy nauka rozszerzyła swoje treści o pojęcia nieoznaczalne – gdy w matematyce Fermat zastosował pojęcie nieskończoności, a w fizyce Newton sformułował je jako absolutną przestrzeń, absolutny czas i ruch, również te zdobycze nauki włączono do normatywnej estetyki. Dlatego na dojrzałym baroku zaważyła „...tendencja do przeżywania nieskończoności, wiążąca się z odkryciem pojęcia nieskończoności w myśleniu filozoficznym i naukowym”. Ogrody, które były dalej konstruowane zgodnie z matematyczną normą, otworzyły swoje perspektywy, ujęły w ramy kompozycyjne niebo i jego odbicie w wodzie – jak w poetyckich słowach, że za oknem nic nie widać prócz nieskończoności.

Wyraziwszy nieskończoność, zmatematyzowana norma estetyczna osiągnęła kres rozwoju. Sięgnięto więc bezpośrednio do przyrody jako źródła wszelkich norm. Pierwszy impuls do traktowania natury jako bez-

pośredniego źródła sztuki ogrodowej, impuls do tworzenia ogrodów krajobrazowych dał w *Moraliscie* Anthony Shaftesbury, podkreślając różnicę między "...skrojonymi ogrodami i nietkniętą naturą, której prawdziwy porządek stworzony przez Boga, nie został zepsuty przez Sztukę, zamysł czy Kaprys człowieka". We Francji, gdzie feudalizm i racjonalizm trwał przez cały wiek osiemnasty, impuls do zmian dali Encyklopedyści postulujący zwrot w stronę fizyki eksperymentalnej i powrót tą drogą do natury. Jak pisał Diderot: "Ileż jest niedorzecznych idei, fałszywych domysłów, himerycznych pojęć w owych hymnach, które przeróżni i śmiali obrońcy przyczyn celowych odważyli się skomponować ku chwale Stwórcy! (...) Zamiast uwielbiać Wszechmocnego w samych dziełach przyrody, padli na twarz przed widmem, które spłodziła ich własna imaginacja".

W sztuce już wcześniej zauważono wyższość natury nad regularną kompozycją geometryczną, wtedy, kiedy wkraczała ona do parku wzbogacając jego oddziaływanie. Widzimy to na obrazach Francuza Watteau lub działającego w Polsce Norblina, przedstawiających sceny parkowe. Ogród, odwołujący się do naturalnego krajobrazu, zyskiwał siłę oddziaływania na uczucia, zamiast dogadzać poczuciu racjonalnego i obiektywnego porządku. Wyraził to Georg Hegel mówiąc, że "...element regularności w ogrodach nie ma na celu sprawiania jakichś niespodzianek, lecz pozwala człowiekowi, tak jak powinno być, wystąpić w zewnętrznym otoczeniu przyrody jako osoba główna. (...) Rzeczywiste krajobrazy (...) zdolne są same w sobie być przedmiotem, którym się interesujemy i rozkoszujemy". Na podstawie odwoływania się do uczucia w odbiorze piękna przyrody zrodziła się estetyka romantyzmu, która nie wyrażała ładu abstrakcyjnego, nie wyrażała ładu przyrody, ale była wrażliwością wewnętrzną, jednostkową, pozwalającą na zgranie się duszy jednostkowej ze światem i wszechświatem. W wielu dyscyplinach sztuki spowodowało to nawrót do wyidealizowanych, transcendentnych norm estetycznych średniowiecza – w sztuce ogrodowej odwołano się do piękna przyrody, ogród miał być wizją stanu duszy romantyka tak, jak dla Stendhala pejzaże "...były czymś na kształt smyczka grającego na duszy".

Park był oczywiście tylko ekwiwalentem natury, ponieważ musiał spełniać szereg zadań gospodarczych zaspokajających potrzeby użytkownika. Pamiętajmy, że ówczesne parki były przede wszystkim ośrodkami nowoczesnej gospodarki wiejskiej. Wielkoobszarowe zwierzyńce stworzono w celu prowadzenia racjonalnej gospodarki leśnej i łowieckiej, przenikające park pastwiska i uprawy rolne – podobnie jak zadrzewienia śródpolne – powstały jako wyraz nowej gospodarki rolnej; spiętrzenia wód stanowiły źródło energii przemysłu rolnego – rozplanowanie ogrodu, folwarku i wsi podnieść miało ogólną kulturę rolną. Wówczas też ośrodki władzy przenoszą się do miast, a równocześnie dawne, magnackie parki leżące w ich obrębie zostają przekazane w użytkowanie publiczne. Parki miejskie zaczynają reprezentować przede wszystkim wartości społeczne.

W ten sposób tradycja miejsca została wypełniona zarówno treścią estetyczną, jak i ekonomiczną. Ale w dalszym ciągu były to wyspy ładu

utrzymywane ogromnym kosztem tych, którzy w tym ładzie nie uczestniczyli: podludzi w koloniach, niewolników na plantacjach i pańszczyźnianych chłopów, górników czerpiących energię spod ziemi i robotników przerabiających ją w fabrykach. Także tych, dla których nie było miejsca – musieli wynieść się do miast, wyemigrować, albo umrzeć z głodu lub na gruźlicę.

Rzesze ludzkie, przenosząc się do miast i nie mogąc wziąć ze sobą rodzimego krajobrazu, starały się przenieść w ich obręb materialną warstwę dotychczasowej tradycji kulturalnej. W większości dyscyplin artystycznych zaowocowało to historyzmem i elektyzmem. John Ruskin pisał: "...nie potrzebujemy nowego stylu w architekturze, uznane już formy architektoniczne są dla nas wystarczająco dobre, a nawet lepsze niż to, co sami moglibyśmy stworzyć". Jeszcze pod koniec stulecia Julien Gaudet uważał, że "...komponować, znaczy skorzystać z tego, co jest znane". Analogiczną postawę możemy zaobserwować w stosunku tej epoki do przyrody – postawę rzutującą na proces projektowania parków. W obrębie parków usiłowano zawrzeć typy krajobrazu przyrodniczego, przy czym ich naturalną różnorodność starano się zmieścić w uproszczonym schemacie. Norma estetyczna pozostała ta sama, ale jej zastosowanie w naturalistycznych parkach zostało ograniczone do tego, żeby według Edmunda Jankowskiego: "...wybrać z przyrody to, co jest najpiękniejszego, wprowadzić do rozmiarów dających się zmieścić w szczupłych ramach, naśladować tak umiejętnie rzeczywistość, żeby sztuka przypominała naturę, nie kłamiąc – jest to stworzyć ogród strojny".

Dominujące zastosowanie tradycji kulturalnej w uproszczonym schemacie starych norm estetycznych stało się w końcu wielką przeszkodą w rozwoju tych norm w taki sposób, aby mogły odpowiadać warunkom rewolucji przemysłowej. Futuryści w swoim manifestie pisali: "Chcemy uwolnić ten kraj od śmierdzącej gangreny profesorów, archeologów, zawodowych przewodników i antykwariuszy". Wtórował im architekt Antonio Sant'Elia: "Zwalczam i mam w pogardzie: (...) balsamizację, odbudowę i naśladownictwo starodawnych pomników i pałaców". W tym czasie ekonomista Muthesius "...przepowiadał ostrą recesję gospodarczą, jeśli motywy używane w kształtowaniu produktów będą w dalszym ciągu bezmyślnie i bezwstydnie zapożyczane ze skarbnicy form minionych wieków". Dotychczasowa norma estetyczna rozpowszechniła się, ale utraciła zdolność budzenia uczuć.

Osiągnięcia nauk przyrodniczych, ewolucyjna teoria Darwina i odkrycie przez Boltzmanna praw statystycznych pozwoliły na wypracowanie nowych norm – norm mechanistycznych. Ludwig Boltzmann pisał na początku naszego wieku: "Powstanie pojęcia piękna, podobnie jak pojęcia prawdy, będzie można wytłumaczyć mechanistycznie". Człowieka sprowadzono do roli maszyny biologicznej, a jego psychologię tak zdefiniowano w podręczniku akademickim Hilgarda: "Psychologia podobna jest do nauk przyrodniczych pod tym względem, że stara się zrozumieć, przewidywać i kontrolować specyficzny przedmiot swoich badań, którym jest zachowanie

człowieka i innych zwierząt". Stąd normę estetyczną sprowadzono do fizjologii człowieka, a parki miały odtąd służyć regeneracji sił zużywających się w toku pracy. Wartość parku utożsamiano z ich funkcją wypoczynkową, lub traktowano jako dekoracyjną, oprawę ogrodów dydaktycznych. Nowy styl wprowadzono szybko. Jeszcze w początkach naszego wieku Franciszek Szanior zakładał w Warszawie ostatnie naturalistyczne parki, a już w 1916 roku jego następca na stanowisku naczelnego ogrodnika miasta Stanisław Rutkowski pisał, że parków jest w Warszawie wystarczająca ilość, a "...sprawę boisk, ogrodów do ćwiczeń i zabaw wysuwam przede wszystkim, gdyż jest nią zajęty obecnie cały świat kulturalny, w tym więc względzie nie możemy pozostawać w tyle".

Organizm społeczny, który funkcjonował jak maszyna był jeden i miał zmierzać w utopijnym kierunku, ludzie byli wyspecjalizowanymi częściami jego mechanizmu; także ziemia została podzielona; pewne jej części miały pełnić funkcje gospodarcze, inne jako rezerwaty zachowywały przyrodę, jeszcze inne służyły jako składowisko odpadów, albo jako parki miały być stare czy piękne lub piękne i stare. Tradycja miejsca zawarta w ziemi tak, jak tradycja człowieka zawarta w kulturze, okazała się tu przeszkodą. Więc przegoniono ludzi przez obozy, przekopano ziemię i spryskano ją herbicydami, zdewastowano dworskie parki. Zlikwidowano niewolnictwo, pańszczyznę i kolonializm i gruźlicę ale zlikwidowano też tradycję zawartą w ziemi i ludziach. Zerwanie tradycji kulturalnej spowodowało jednak dotkliwe osamotnienie człowieka i od połowy naszego wieku możemy zaobserwować reakcję w postaci intensywnych działań zmierzających do rekonstrukcji i ochrony istniejących parków historycznych i ta tendencja dominuje nad tworzeniem nowych, współczesnych koncepcji projektowych.

Widzimy wyraźnie, jakim ewolucjom podlegała i podlega norma estetyczna wpływająca na kształt parku. Nie jest ona wyizolowaną normą charakterystyczną dla jakiejś epoki, lecz stanowi *continuum* – całość rozwijającą się w czasie. W parkach, w których sukcesja następuje w naturalny sposób, zmieniająca się forma estetyczna parku staje się jego wartością historyczną, obejmującą tradycję kultury w całej strukturze jej rozwoju i przekształceń. Jeśli zauważymy, że tendencje historyzujące i konserwatorskie występują wówczas, gdy tradycja kulturalna ulega zerwaniu, a niechęć do przeszłości oraz zaniedbania dotyczą dawnych dzieł, gdy tradycja staje się hamulcem rozwoju – park jako "tradycja miejsca" staje się zapisem tradycji kultury w takim stanie, w jakim jest potrzebny w danej chwili i w danym miejscu – w bezpośrednim oddziaływaniu. Ta tradycja może stanowić podstawę przyszłej kultury. Tak ją określa Krystyna Krzemień charakteryzując estetykę Schellinga: "Ta przyszła kultura – przewidywana teoretycznie, ale praktycznie nieosiągalna – określona jest jako synteza przyrody i historii. Oznacza to, że będzie to synteza, w której to, co w historii występowało w następstwie czasu, objawi się jednocześnie (*zuma*)". Dlatego wydaje się, że wartość historyczna, którą dzisiaj widzimy przede wszystkim przez kompletność zabytkowych zes-

połów w przestrzeni, dla ogrodów staje się wartością istotniejszą w kompletności zespołów w czasie – obejmującą wszystkie nawarstwienia i przekształcenia zespołu ogrodowego.

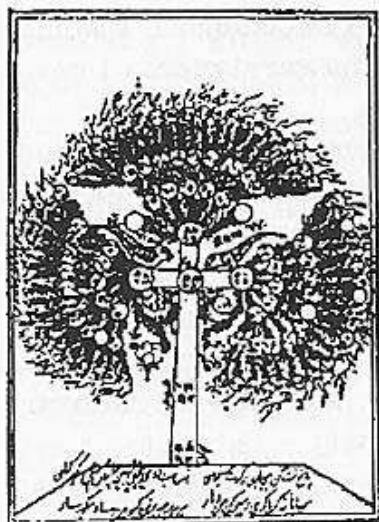
Poszczególne epoki pozostawiają w parkach swoje ślady bezpośrednio i pośrednio – nawiązując do minionych okresów albo wyrażając poprzez ślady entropii przesyć tradycją kulturalną, która nie wykształciła jeszcze swoich nowych norm. Tradycja kulturalna, która przejawia się w sztuce ogrodowej, jest więc zapisana w „tradycji miejsca”, a tylko pośrednio pojawia się w naszym umyśle – przede wszystkim przez oddziaływanie tego miejsca, jeżeli się w nim znajdziemy. Możemy to zaobserwować w Polsce, w której tradycja sztuki ogrodowej – jednolita, a odmienna niż w innych krajach, była kształtowana w dużej mierze przez napływowych artystów: Włochów, Niemców, Sasów, Łużyczan, Holendrów, Anglików i Austriaków.

Wykorzenienie z tradycji to jeden z podstawowych problemów dzisiejszych czasów, dlatego problemy rekonstrukcji tradycji jawią się nam jako najważniejsze. Dlatego chciałbym poświęcić im osobne miejsce później, w rozdziale „Zniszczona tradycja”.

John Constable, *Wiązy w starym parku*, ok. 1817 r.



TAJEMNICZE ARCHETYPY

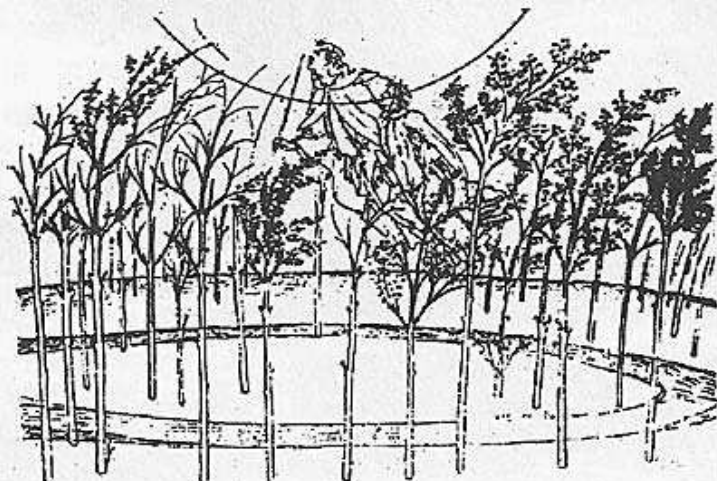


Tantryczne "Drzewo Wieków", Radzastan

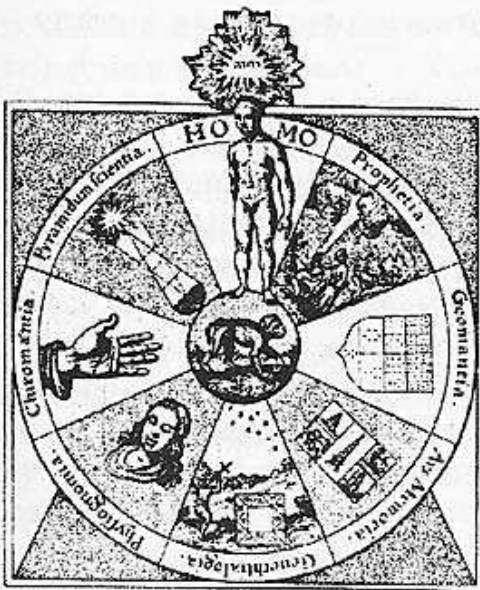
Czy oprócz światopoglądowych norm kompozycji przezierają przez dzieło jakieś stałe elementy, które pomagają nam w oswojeniu świata? Tak. W dwudziestym wieku takie elementy wyodrębniono i nazwano archetypami. Twórca pojęcia archetypów Carl Gustaw Jung rozpoznał w nich konstrukcje myślowe, wyjaśniające zasady działania świata, które mają tak archaiczne pochodzenie, że zakorzenione zostały w ludzkiej podświadomości. Mircea Eliade widział w archetypach wzorce dostępu człowieka do *sacrum*, do metafizycznych podstaw egzystencji człowieka i uznawał wynikającą z tego ciągłą aktualność archetypów. Nawet krytycznie nastawiony do mitów i ich znaczenia Philip Wheelwright uznawał istnienie archetypów jako elementów archaicznego systemu światopoglądowego, który znamionuje odległą wspólnotę całej ludzkości. W ten sposób tak, jak nasz światopogląd skłania nas do przyjęcia którejś z zasad komponowania, to archetypy często stanowią jądro, z którego rozwija się nasze dzieło. Aby wykorzystać tkwiącą w archetypach siłę musimy je sobie uświadomić, przynajmniej najważniejsze z nich, te które wiążą się z krajobrazem i ogrodem.

Poniżej chciałbym opisać trzy archetypy: pierwszy próbujący opisać energię miejsca i jego moc, drugi próbujący dotrzeć do energii przyrody widzianej w bycie drzew i trzci, dotyczący energii marzeń i tęsknot ucieleśnionej w archetypie raju.

Sandro del Botticelli, *Dante z Beatrycze odlatują do raju*, 1482 r.



TAJEMNICZE MIEJSCA



Dzisiaj, od czasu wzoru Einsteina $E=mc^2$, łatwiej nam mówić o energii miejsca. Wzór ten, chociaż teoretycznie, to jednak położył znak równości między energią i materią. Myślenie o krajobrazie w kategoriach ekologii – nauce o obiegu energii, a jeszcze bardziej traktowanie jej, jak Jeremi T. Królikowski traktuje architekturę, jako formę przejawiania się energii, pozwala nam określić archetyp miejsca jako punktu specyficznych dla tego miejsca oddziaływań energetycznych. Ponieważ współczesny ogród, przynajmniej ten nasz europejski, polski ogród, łączy tradycję lokalną i wschodnią (bo przecież park krajobrazowy, to wynalazek chiński), musimy prześledzić archetypy miejsca istniejące zarówno w tradycji zachodniej jak i wschodniej. W tradycji zachodniej (choć również w Afryce, Ameryce i w Azji) głęboko zakorzeniona była wiara, że ziemia jest powiększonym ludzkim ciałem. W średniowiecznej Europie wierzone, że tak, jak przez ludzkie ciało przebiegają naczynia krwionośne, tak analogiczne kanały przebiegają przez ciało ziemi, karmiąc energią poszczególne jej części.

Ta wiara dotrwała do XVIII wieku. Wyróżniano oddziaływania energetyczne Ziemi korzystne i niekorzystne dla jej mieszkańców. Niekorzystne starano się ominąć przez posługiwanie się różdżką i poprzez obserwację zachowań zwierząt. Tradycja mówi często o obserwacji zachowania zwierząt w procesie lokacji miast. Przecież Gniezno – pierwsza stolica Polski została założona tam, gdzie dostrzeżono orle gniazdo, a i dzisiaj obecność bocianiego gniazda to dla gospodarza pomyslna wróżba. Delficki *omfalos*, pępek helleńskiego świata, wyznaczyły orły wypuszczone przez Zeusa na przeciwległych krańcach świata. Witruwiusz zalecał, żeby przed założeniem miasta, przeznaczony na ten cel teren użytkować jako pastwisko, po czym zabić pasące się zwierzęta i ze stanu ich wątroób podjąć decyzję o budowie, względnie przeniesieniu miasta. W ten sposób wykrywano ukrytą, złą energię ziemi. Za dobrą dla ludzi uważano tę energię, która przejawiała się w energetycznym połączeniu „Matki Ziemi” z „Ojcem Niebem”, połączenie to objawiało się w krajobrazie wypiętrzaniem ziemi, a przynajmniej współwystępowaniem trzech elementów: skały, wody i drzewa. Stąd święte góry,

święte gaje – szczególnie dębowe, które to drzewa przyciągają pioruny – wyraźny znak połączenia Ziemi z Niebem.

Energię ziemi ucieleśniały: góra i kamień, źródło, drzewo. Ich współwystępowanie było traktowane jako objawienie energii ziemi. Góra i kamień wyrażały energię wnętrza ziemi – wnętrza, gdzie sytuowano świat podziemny z duszami ludzi uwięzionymi w kamieniach. Źródło było tym miejscem wydobywającej się na powierzchnię wody, której energię wyczuwano różdżką w podziemnych żyłach. Drzewo ściąga z ziemi zawartą w niej energię i wyrzuca ją w przestrzeń. W drzewie i glebie, w mieszczącym się w nich węglu organicznym (ok. 250 ton/ ha lasu) zawarta jest energia żywej warstwy ziemi, którą drzewo (dąb) łączy z objawiającą się piorunami energią nieba. Dawniej tę energię też doceniano. Od czasu Arystotelesa uważano, że gleba jest żołądkiem roślin i przetwarza ich pożywienie. Ten pogląd dotrwał do czasów nowożytnych – do czasów Cesalpina.

Archetyp żywej ziemi odnowiła współcześnie teozofia mówiąca o czakramach ziemi. Koncepcja czakramów ziemi odwoływała się do hinduskiej wiary w istnienie czakramów – zbiorników energii w ludzkim ciele, powiązanych z kosmicznym oddziaływaniem planet. Warto o tym wspomnieć,



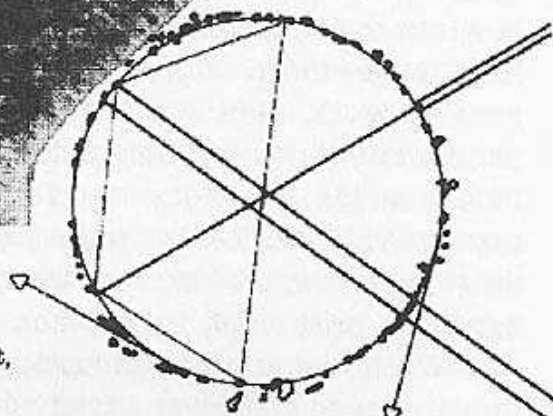
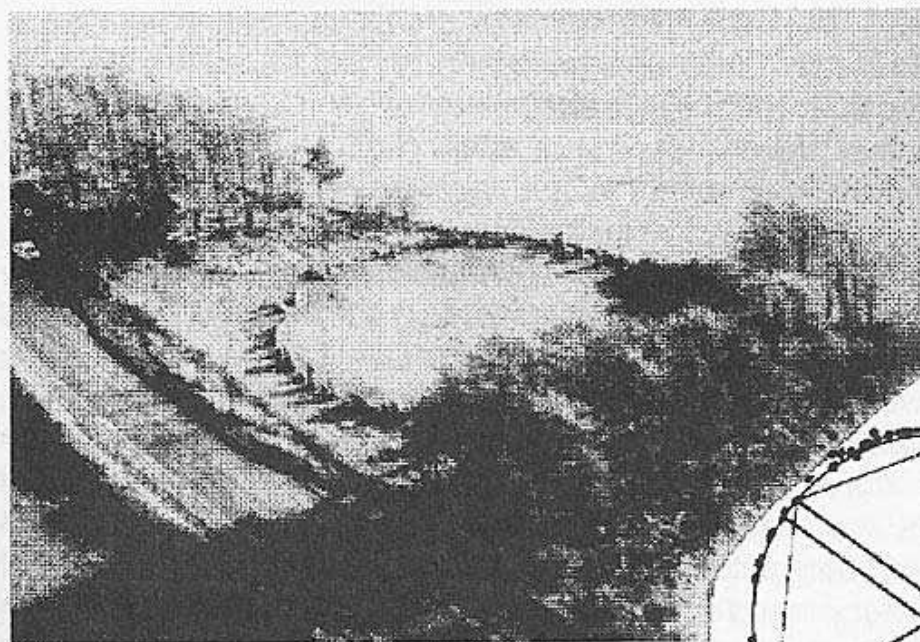
Roessler, Wytloczanie przez różdżkarzy podziemnych kopalin,
Speculum metallurgicum politissimum, 1700 r.

bo jeden z czakramów ma się znajdować w Krakowie, konkretnie na Wawelu w krypcie św. Gedeona. A czakramów jest podobno siedem: w Delhi – powiązany z Księżycem, w Mekce z Merkurym, w Delfach z Wenus, w Jerozolimie ze Słońcem, w Rzymie z Marsem, w Velehradzie z Saturnem i w Krakowie z Jowiszem.

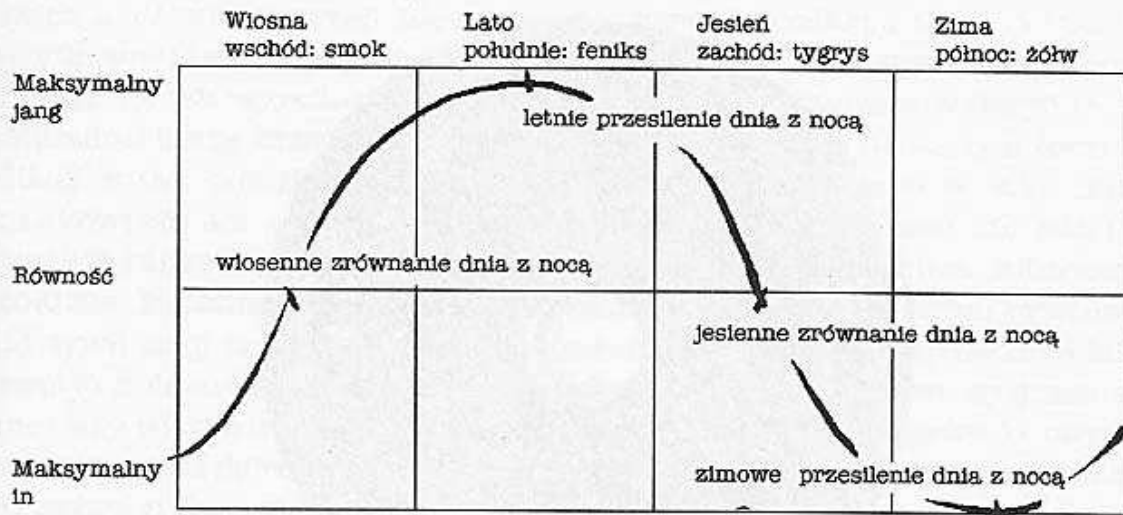
Od najdawniejszych czasów ludzie, tak w Europie jak i w Azji, starali się wykorzystywać i wspomagać energię ziemi. U korzeni kultur neolitycznych w Europie stoi cywilizacja megalityczna. Współistniał w niej kult płodności i kult zmarłych. Zmarłych grzebano w kurchanach i w komorach kamiennych, otaczając je kręgami i alejami wielkich kamieni w które, jak wierzą, wcielały się dusze zmarłych. W Anglii, gdzie megalityczne kręgi są liczne i dobrze zachowane, podjęto badania nad ich oddziaływaniem energetycznym.

Posługujący się różdżką, Tom Graves, zbadał między innymi kamienny krąg "Rollright" w pobliżu Oxfordu sprzed niemal czterech tysięcy lat. Stwierdził on, że w kamieniach można wyróżnić ośrodki energii o charakterze zbliżonym do czakramów, które pośredniczą w wymianie energii pomiędzy Księżycem i Ziemią. Kamienie w kręgu kamiennym współpracowały między sobą w wymianie energii i emitowały ją na znaczne odległości. Wydaje się, że zmienność przebiegu energii w kamieniach związana z cyklem księżycowym, przez analogię do cyklu miesięczkowego u kobiet wpłynęła na rolę przypisywaną kamieniom w kultach płodności.

Warto zwrócić uwagę, że emisja energii z kamiennego kręgu występowała ponad powierzchnią ziemi, podobnie jak energia K'i w geomancji chińskiej – nadaje to geomancji pewien, dotąd niezauważalny charakter ogólnokulturowy. Jak pisał Eliade: "W konsekwencji menhir, czy grób me-



Linie przebiegu energii w kamiennym kręgu Rollright,
wg Toma Gravesa



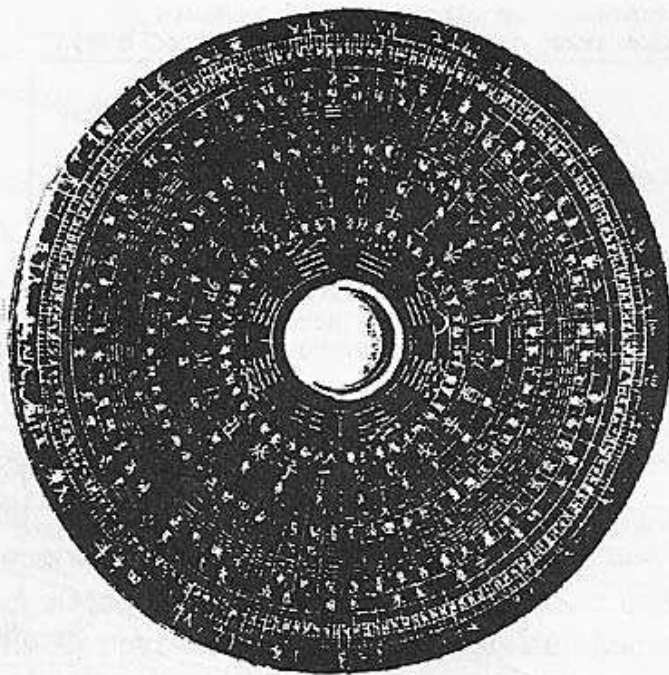
Przemiany energii In i Jang w zależności od pór roku,
wg S. Feuchtwang. *An antropological analysis of chinese geomancy.*

wana na Wschodzie zasada komponowania jest oparta na harmonii K'i, która wynika ze zmagania się pary przeciwstawnych sił: in i jang. Płynność i dynamika tych sił nie jest zawarta w stabilnym podłożu ziemi, ale zależy od wielu czynników – między innymi od cyklu fenologicznego. Dlatego energia, którą reprezentują zmarli nie jest, jak na Zachodzie, siłą skoncentrowaną na cmentarnym wzgórzu, ale energią płynącą, dlatego zmarli powinni być pochowani na skarpie zwróconej ku południu, położonej powyżej miasta, czy wsi. W ten sposób powodzenie reprezentowane przez moce przodków spływa ze skarpy w dół do żywych, a od północy mieszkańcy są chronieni przez góry przed złośliwymi duchami.

Wszystko płynie.

Jeżeli mówimy wszystko,
to mówmy to.

Jak określają *Feng shui*, czyli chińską geomancję, Joanna O'Brien i Kwok Man Ho: "*Feng shui* oparte jest na wierzeniu, że wzgórza i rzeki były i nadal są złocone siłami wiatru i wody. Termin *Feng shui* reprezentuje moc środowiska naturalnego, które żyje dzięki ukrytym siłom". Dosłownie termin *Feng shui* oznacza "wiatr i wodę" i wywodzi się z wiary, że są to podstawowe siły, które kształtują teren, a także mają wpływ na powodzenie człowieka. Oddziałują one wszędzie i pod wieloma postaciami, szczególnie zaś tam, gdzie płynie K'i i występuje równowaga sił: in i jang: "gdzie K'i, oddech życia, może swobodnie krążyć". Na wschodzie energia, moc przyrody, nie płynie we wnętrzu ziemi, ale po jej powierzchni. K'i ziemi jest uzależnione od pór roku, od stron świata, ale także od konfiguracji terenu: "mielizny, szybko płynące rzeki i strumienie rozpraszają K'i, podobnie jak wzgórza wystawione na silne wiatry. Są to miejsca, gdzie zbiera się jang. Nisko położone doliny i zbiorniki wody zachęcają K'i do płynięcia, są źródłami pokoju i spokoju oraz odzwierciedlają in (...) K'i stwarza życie, a zanikanie go, nieobecność czy też słabość w danym rejonie lub miejscu pozwala na zaistnienie sha, czyli oddechów zabierających życie". Chińska geomancja ma bardzo starą tradycję, a jej adepci są wyposażeni w skomplikowane przyrządy.



Chiński kompas geomanty

Opieranie się, podobnie jak przy regułach komponowania, na przeciwstawieniu sił *in* i *jang* jest przede wszystkim wytworem kultury. Wytworem kultury, która przenika wszystko, co w Chinach powstało i jeszcze powstanie. Podobnie jak wiara w moc ziemi w Europie trwająca od czasów, kiedy podniesiono setki ton gładów, żeby ją w nich przechować. Bo, jak wcześniej wspomniałem, energia ludzkich umysłów jest magazynowana w kulturze. Energia zawarta w kulturze jest przechowywana w różnych miejscach. Także w krajobrazie – nie tylko w krajobrazie kulturowym. To, że możemy wątpić w sens myśli dawnych pokoleń, nie oznacza, że tego sensu nam nie przekazali. Nawet przyroda została tym sensem naznaczona. Mamy, szczególnie w parkach, relikty przyrody tak, jak liczące kilkaset lat dęby parku w Rogalinie czy dzika promenada parku Chłapowskiego w Turwi gdzie, jak wykazały badania, gleba nigdy nie została naruszona przez człowieka. Ale te relikty przyrody ocalały tylko dzięki jego opiece.

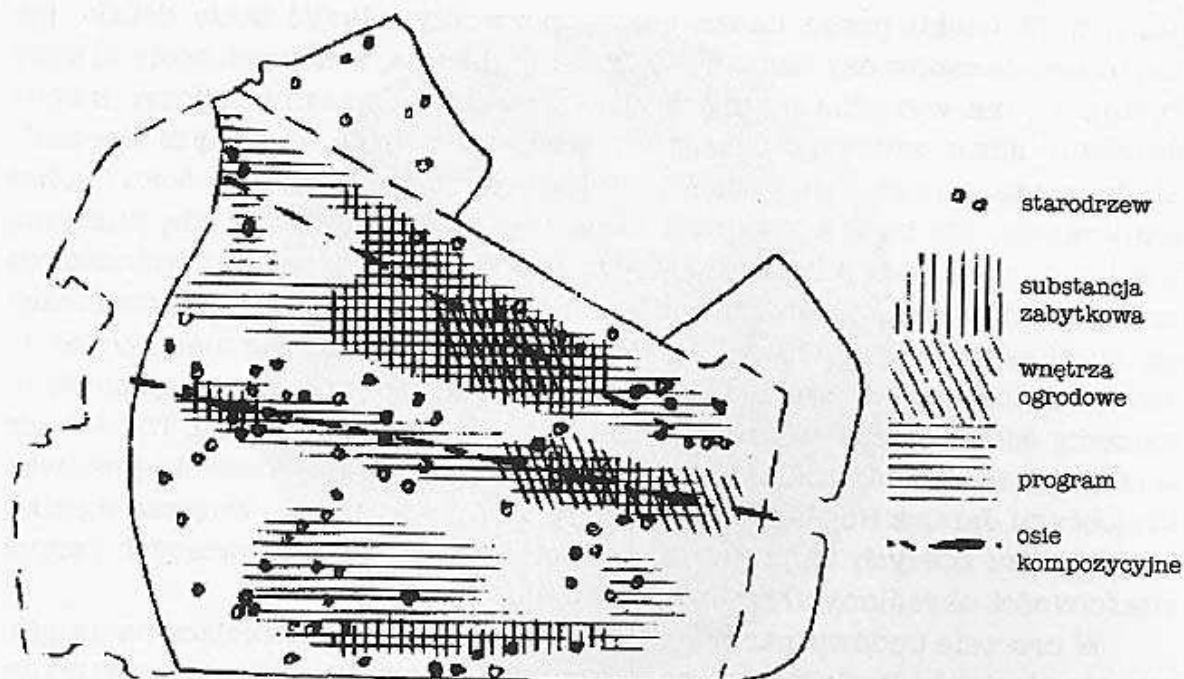
To co zostało zapisane można odczytać. Możemy ujawnić w krajobrazie ślady przeszłości specyficzne tylko dla konkretnego okresu, możemy też odczytać złożone ślady, wynikające z utrzymania, przetworzenia, czy wreszcie odtworzenia elementów typowych dla okresów wcześniejszych. Trudno określić, ile czasu musi upłynąć, żeby ślady działania człowieka w krajobrazie uległy zatarciu, ponieważ często mogą być odczytane, jeżeli zastosujemy odpowiednie narzędzia. Badania geologiczne lub archeologiczne mogą odsłaniać ślady przykryte "kurzem historii". Zmiana perspektywy spojrzenia ukaże nam te z nich, których nie widzimy wokół siebie, chociaż spoglądamy na nie codziennie. Świadczą o tym niezwykle osiągnięcia archeologii lotniczej. Leo Deuel pisze wręcz, że: "...nowy środek badawczy pokazał w stopniu dotąd niewyobrażalnym, że każde naruszenie gleby dokonane przez człowieka jest praktycznie biorąc niezniszczalne". I to nie tylko w odniesieniu do prac ziemnych czy budowlanych. Zdjęcia lotnicze kolonii rzym-

skich z IV wieku przed naszą erą "...pozwoliły odkryć takie detale, jak usytuowanie sadów czy winnic (...) Czasami miejsca, w których rosły drzewa rysują się jak wyraźne plamy w zieleni roślin, a czasami obliczyć można dokładną liczbę krzewów winnych rosnących niegdyś na danym terenie". Ślady z tak odległej przeszłości mogą być odczytywane w toku badań naukowych, ale są także wyczuwalne. Nie tylko wielbłądy idą pustynią, wzdłuż zasypanych od wieków dróg – także my, pozbawieni widocznych znaków działalności człowieka, odróżniamy krajobraz starych cywilizacji od cywilizacji nowych. I jeżeli, pod piramidami Egiptu, Napoleon wołał do swoich żołnierzy, że spogląda na nich czterdzieści wieków, spojrzenie to możemy odczuć niemal w każdym krajobrazie – również w parku. To odczucie w odniesieniu do wnętrza krajobrazowego sprecyzował krakowski architekt krajobrazu Janusz Bogdanowski pisząc: "...wartość danego wnętrza wynika ze stosunku nowych form do nawarstwionych form, stanowiących zespół właściwości określonych mianem tradycji miejsca".

W procesie budowy parku przeważnie adaptowano istniejące na danym terenie elementy krajobrazu – zadrzewienia, zbiorniki wodne, konfigurację terenu, układ powiązań z otaczającymi obszarami i inne. Także kolejne zmiany dokonywane w parku nie prowadziły do zupełnej likwidacji dawnego założenia, ale adaptowały go, względnie obejmowały tereny z parkiem sąsiadujące. Na przykład w Polsce, wraz ze zmianą dominującego stylu, dawne ogrody geometryczne powszechnie powiększano o dokomponowywane parki krajobrazowe. Stąd kolejne epoki pozostawiały w parkach swoje ślady, nie zacierając doszczętnie tego, co już w nich istniało. Oprócz śladów, pozostawionych w materialnej substancji parku, na pojęcie "tradycja miejsca" składają się pozostałości znacznie subtelniejszego charakteru. Na przykład podczas analizy przekształceń warszawskiego Ogródu Saskiego stwierdziłem trwałość pewnych cech tego ogrodu, wykraczających poza materialne pojęcie substancji zabytkowej. W tym przypadku były to:

- egzemplarze starych drzew, pozostające w ogrodzie mimo wielokrotnych jego przekształceń;
- podstawowy skład gatunkowy drzewostanu. Analiza Ogródu Saskiego wykazała, że skład ten, zachowany przez czas istnienia ogrodu, zależny jest od warunków siedliskowych na terenie ogrodu i charakteryzuje się wtedy znaczną trwałością;
- utrzymujący się przez cały okres istnienia ogrodu publicznego podstawowy jego program i tego programu podział przestrzenny. Można to uogólnić, że w przeciwieństwie do obiektu architektonicznego zmienność formy przy trwałości funkcji stanowi charakterystyczną cechę parku miejskiego;
- zachowany elementarny zarys kompozycji (przy zmienności układów drugorzędnych zależnych od prądów estetycznych panujących w poszczególnych okresach istnienia ogrodu).

Historyczny park miejski był przez cały okres istnienia kompozycyjnie i funkcjonalnie związany z miastem. Zmienność jego cech wynika przede wszystkim ze zmiennej jego roli w mieście. Ogród użytkowany przez mieszkańców miasta przez długi okres stał się trwałym składnikiem tradycji



Zachowane obecnie, historycznie trwałe elementy Ogródu Saskiego

kulturalnych miasta. Wywołuje to stosunek uczuciowy mieszkańców miasta do obiektu sztuki ogrodowej oraz pewne oczekiwania i przyzwyczajenia wobec niego. Oczywiście w innych parkach cechy te mogą wystąpić w innej postaci, mogą być odmienne, ale trudno zaprzeczyć ich istnieniu, tym bardziej, że wygląd służącego tu przykładem Ogródu Saskiego ulegał w historii wielokrotnym i całkowitym przeobrażeniom. Tradycja miejsca nie zawsze jest czytelna i nie dla każdego, ale osadzona głęboko w ludzkich umysłach jako archetyp energii ziemi, podporządkowana starożytnym zasadom kompozycji, jawi się nam jako harmonijne miejsce mocy. Zmieniając ją, wpisujemy się, często nawet nieświadomie w tą samą tradycję, mamy głęboko uwewnętrzniony archetyp siły tej ziemi, posługujemy się podobnymi zasadami kompozycji – dlatego przekształcając ten krajobraz zwiększamy jego moc przez samo swoje działanie. Możemy osłabić tę moc, jeżeli pozostajemy w nieświadomości istniejącej mocy, jeżeli zamiary wobec krajobrazu zrodziły się gdzie indziej – bo jak możemy przekształcać ziemię siedząc zamknięci w klatce odległego biura. Możemy osłabić tę moc, jeżeli mamy nasze otoczenie w nienawiści, czy kochamy utopię lub tradycja miejsca przerasta nas i chcemy dostosować krajobraz do naszej skali. Wszystko może go zniszczyć i wszystkie te działania znamy, są podobne do innych zdarzeń w kulturze. Dzisiaj ze wszystkiego w czym działamy najślabszą jest przyroda i bez przynajmniej odrobiny miłości do niej moce zawarte w tradycji miejsca obumrą jak wiele z pustynnych oaz.

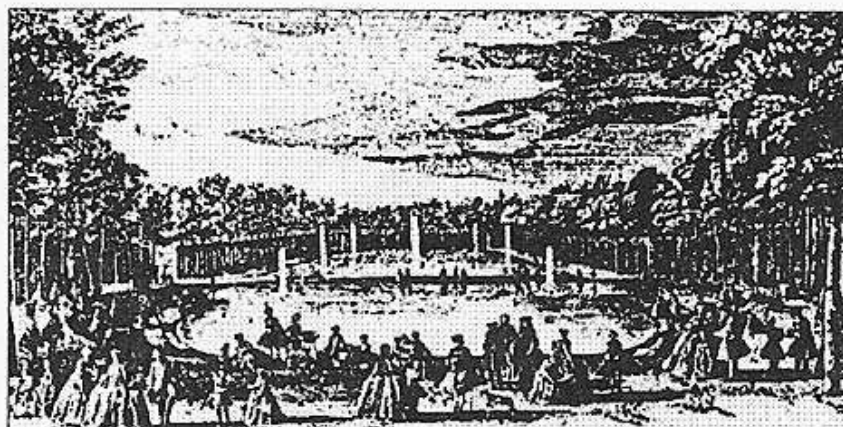
Archetyp jest pod świadomością.

Archetyp jest pod ziemią.

Bo z ziemi wyszliśmy.

I wrócimy tam.

Ochrona tradycji miejsca i rekonstrukcja tradycji miejsca – te dwa problemy zbliżają się do siebie w niebezpieczny sposób.



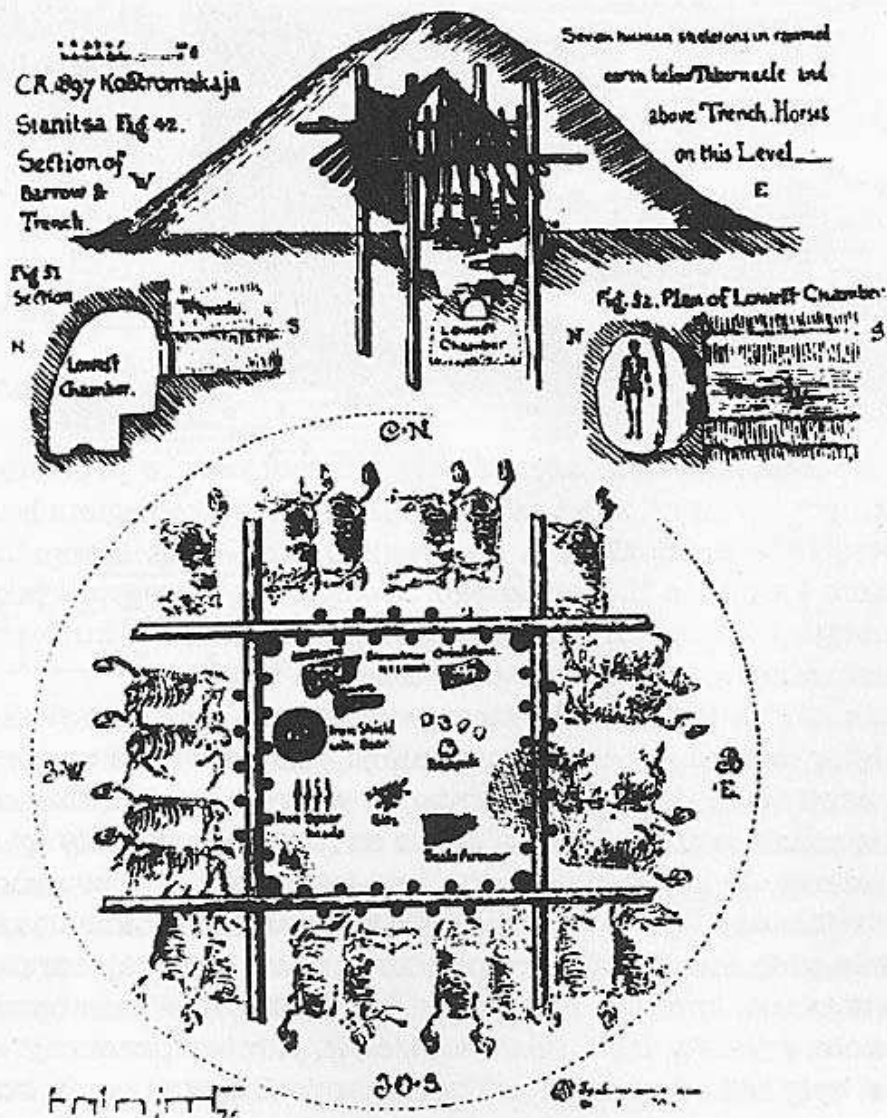
ZNISZCZONA TRADYCJA

Rigaud,
Bosket L'Isle royale
w Wersalu

Tym, co zajmuje wielu architektów krajobrazu, to problem rekonstrukcji upadłych ogrodów. Zawsze wydawało mi się to zabiegiem bezsensownym, a właściwie niemożliwym do zrealizowania. Coś z współczesnego poszukiwania kamienia filozoficznego. Niemożliwe dlatego, że jak wspominałem, energia ludzkich umysłów jest magazynowana w kulturze, a kultura jest zapisana w krajobrazie jako tradycja miejsca.

W parkach ta tradycja występuje w formie nawarstwiających się kolejnych ich przekształceń i rekonstrukcja, jako kolejne z przekształceń, nie może aspirować do zastępowania uprzednich przekształceń. Sama przyroda, ukształtowana jako niezależne od człowieka zespoły: gleby, wód, roślin i zwierząt, to pojęcie abstrakcyjne. Jak pisał o krajobrazie Europy Claude Lévi-Strauss: "Dziewicza natura jest nam nie znana, nasz pejzaż jest wyraźnie podporządkowany człowiekowi; czasem wydaje się nam dziki, ale nie dlatego, aby nim był naprawdę, lecz dlatego, że zmiany nastąpiły w nim powolnie (jak w lesie albo w górach), lub też problemy stawiane przez teren były tak złożone, że człowiek zamiast dawać na nie odpowiedź systematyczną reagował w ciągu wieków przez cały szereg zabiegów sporadycznych...". W takim krajobrazie ekosystem, to nie tylko właściwy danemu miejscu spłot warunków glebowo-klimatycznych, ale także warunków kulturowych. Zawarta w krajobrazie tradycja miejsca.

Człowiek oswajał krajobraz właściwie od zawsze. Dla australijskiego aborygena każdy wyróżniający się element w krajobrazie miał własną nazwę i opiekuńczego ducha. W mitach, zapisanych w krajobrazie, można było odczytać historię i tradycję plemienia. Czasem przypominały to naskalne rysunki. Także koczownicy – hodowcy przekazywali swoją historię ziemi. Euroazjatyckie stepy pokrywają kurhany zawierające groby zmarłych. Ich ślady można rozpoznać od Dniepru przez Don i Kubąń po południowy Ałtaj, a zdarzają się też poza stepami: od Vetttersfelde w Brandenburgii do Minusińska nad Jenisejem. Obyczaje pogrzebowe koczowników niewiele się zmieniły przez 1800 lat, które upłynęły od opisu Herodota do opisów Marco Pola, Wilhelma de Ruysbroeck i Ibn Battuty. W kurhanach chowano cały dobytek zmarłego, także jego żony, nałożnice, służbę i konie. Kiedy zmarł Mange-kagan w zaświaty towarzyszyło mu 20 tysięcy ludzi zabitych na drodze orszaku żałobnego. W jednym z kurhanów Kubania, prócz szkieletów ludzi, znaleziono szkielety ponad trzystu sześćdzie-



Przekrój i rzut poziomy kurhanu w stanicy Kostromskiej

sięciu koni. W ten sposób przeszłość i zmarli uświęcali step koczowników. Wytwory ich kultury były dosłownie zakopane w ziemi, a kurhany wskazywały i uczytelniały tradycję tej kultury. Na szczytach kurhanów ustawione były wizerunki zmarłych z twarzami zwróconymi na wschód.

Jak wpisywały tradycję kultury w krajobraz społeczeństwa rolnicze wspominałem mówiąc o archetypie ziemi. Dla rolników ziemia nie była tylko siedzibą zmarłych, była głównie miejscem zakorzenienia żywych. Aby rodziła, musiała zostać uświęcona. Została więc pokryta tkanką świętych miejsc. Chrystianizacja przejęła tę strukturę znaczeń, uświęcała dawne, pogańskie miejsca mocy i stworzyła z nich spójny system krajobrazu kulturowego opartego na sieci kościołów, klasztorów, kaplic, świętych figur i krzyży przydrożnych.

W Polsce tradycja kultury została zapisana w krajobrazie w sposób szczególny. W miastach przeważała ludność niemiecka i żydowska o odrębnej kulturze i języku. Wyrafinowana kultura polska kształtowała się w pałacach, dworach i na folwarkach magnaterii i bogatej szlachty. Była rozproszona w krajobrazie. Pałace i dwory otaczała nędza upadających

miasteczek i pańszczyźnianych wsi. Pałac i dwór separował się od tego otoczenia parkiem. Mistyczny *hortus conclusus*, ale rozumiany jako miejsce świeckiej kultury. Wyspy szczęśliwości w krajobrazie – oddzielone od ludzi płaszczynami dziedzińców, a od przyrody “dziką promenadą”. Ale stopniowo, zakorzeniając się w ziemi, ta kultura wkraczała w krajobraz kształtując nie tylko jego znaczenia, ale też jego urodę. Jeszcze za piękne uznawano to, co zostało harmonijnie ukształtowane przez człowieka, ale zaczynano przypisywać też wartości estetyczne temu, co wykraczało poza granice ogrodu. Aż w końcu, w ubiegłym wieku, jak opisuje to w *Pejzażu romantycznym* Alina Kowalczykowa: “... sprawa rozumowej percepcji pejzażu została po prostu pominięta, liczyło się jego oddziaływanie na uczucie i imaginację...”. Zaczęto doceniać, a nawet przeceniać, zawartą w krajobrazie tradycję kultury. Jak pisał Benjamin Constant: “Wszystko, co nie jest ucywilizowane, wszystko, co nie jest podporządkowane sztucznej dominacji człowieka, odpowiada jego sercu. Tylko te rzeczy, które on przystosował do swego użytku, są nieme, ponieważ stały się martwe, lecz one nawet, gdy czas zniweczy ich użyteczność, rozpoczynają życie mistyczne; destrukcja, ogarniając je wprowadza je w związek z naturą. Nowoczesne budynki milczą, lecz ruiny mówią”.

Kultura, tradycja kultury, zaczęły się rozpowszechniać z pałaców i dworów, z otaczających je ogrodów, a później parków na przyrodę i cały krajobraz. Adam Miłobędzki w eseju: “Krajobrazy – natura, kultura, kreacja” pisze wręcz, że to właśnie ogrody: “ (...) po przejściu przez fazę malowniczej, idealnej **Arkadii** – przekształciły się pod wpływem Romantyzmu w ogrody aspirujące do roli wycinka szerszego krajobrazu, uznawanego za naturalny (a często i za narodowy), wówczas zatracaly się ich granice wśród okolicznych osiedli, pól, lasów i wysadzanych drzewami dróg. Tak z romantycznego kultu miejscowej natury brało początek właściwie już nowoczesne widzenie kraju jako pewnej całości, która integralnie ogarniała rozmaite składniki krajobrazu, jego kulturowego pokrycia, wiązała je siecią szos i kanałów, a nieco później przecinała liniami kolejowymi.” Ład estetyczny zaczął też znamionować ład ekonomiczny. Bo kultura obejmowała wszystko i przejawiała się w krajobrazie “tu i teraz”. W roku 1827 Franciszek Giżycki swoją książkę “O przyozdobieniu siedlisk wiejskich” tak rozpoczyna: “Niedbałość o porządne zabudowanie jako też przyozdobienie siedlisk wiejskich jest przyczyną, że zbywa włościom w Polsce na tej powierzchowności, która zwiastuje udoskonalenie rolnictwa, i na tej powierzchowności kształtnej, która przyczynia się tak wiele do uprzyjemnienia życia wiejskiego”. I tak w XIX wieku, cały krajobraz stawał się stopniowo krajobrazem kulturowym, w którym zapisana została kultura mieszkających w nim ludzi. Krajobrazem ojczystym. Cechująca go harmonia przejawiała się w zewnętrznym kształcie piękna krajobrazu. Na tyle atrakcyjnym, że malarze wyszli w plener, żeby oddawać to piękno w obrazach.

W pierwszej połowie XX wieku Polska odzyskuje niepodległość, ale nie powstaje z niczego. W jej krajobrazie jest zapisana tradycja polskiej kultury. Ludzie i ziemia stanowią jedność. Dlatego próba ponownej likwidacji



Vincent van Gogh, *Siewca*, 1888 r.

Polski przez jej sąsiadów w połowie naszego wieku pociągnęła za sobą celową, dekulteryzację jej krajobrazu. Dekulteryzacja i rekulteryzacja. Te okropne neologizmy utworzyłem, żeby umieścić je obok równie emocjonalnie brzmiących: destrukcja, dewastacja, degradacja czy restytucja, restauracja, rewalityzacja, rekonstrukcja.

Wojna pociągnęła za sobą likwidację polskiej inteligencji, zniszczenie zabytków sztuki, zburzenie stolicy i rozpoczęła likwidację tradycji kultury zapisanej w krajobrazie. Natomiast dekulteryzacja krajobrazu trwała przez całe półwiecze Polski Ludowej. Rozpoczęło ją wykorzenienie ludzi z ich krajobrazu. Masowe przesiedlenia z ziem wschodnich na zachodnie, z południa na północ. Z krajobrazu własnego w obcy, niezrozumiały, gdzie nawet na nagrobnych kamieniach język obcy i litery nieznane. Następny etap to zniszczenie, porwanie "siatki znaczeń" w krajobrazie. Często przy akceptacji, czy współudziale osiedleńców. Tak uległy zniszczeniu bożnice i kirkuty, kościoły i cmentarze protestanckie i prawosławne. Trwał proces dewastacji dworów i parków wiejskich. Dekulteryzacja, to sytuacja, w której społeczność jest kształtowana "na surowym korzeniu". W miejscach bez znaczeń. Od zera.

Uczestniczyliśmy w Wielkim Eksperymentcie.

My.

Jego materia.

To kształtowanie, budowa nowego systemu znaczeń, było fałszywe. Po pierwsze dlatego, że ważne miejsca, miejsca przejawiania się energii krajobrazu i zasobów jego kultury były zajęte – chociaż często skazane na zagładę, to jeszcze istniejące: ruina dworu, cerkwi lub zboru, zarastający cmentarz, dziczejący park. Stąd nowe elementy krajobrazu lokalizowano w miejscach uznawanych dotąd za złe lub zbyt żyzne jak na cele pozarolnicze – jak Ursynów lub Nowa Huta. Po drugie nowe elementy miały za zadanie ujednolicić krajobraz i pozbawić go lokalnych znaczeń. Nie można było ich dostosować do warunków miejscowych. Pawilony GeeSu, PeGeeRowskie bloki z wielkiej płyty, projekty typowe z siporeksu to fałsz pogłębia-

jący dekulturyzację krajobrazu. Efektem było to, co Jeremi T. Królikowski nazwał przestrzenią rozmytą. Krajobraz pozbawiono znaczeń, człowieka wyalienowano z jego otoczenia.

Stąd próba powrotu. Próba powtórnego wejścia do tej samej rzeki. Tradycyjny strój, dorobiona biografia. Odbudowa zabytków. Wspomniany Królikowski pisał też, że wiek XX wyznaczyły dwa nurty: utopijny modernizm i pesymistyczny katastrofizm. I tak, jak postmodernizm wykreał w sztuce ogrodowej pastisz, tak postkatastrofizm zaowocował rekonstrukcjami dawnych ogrodów. Nie rekonstrukcjami jak w dawnym historyzmie, prowadzonym ze względów formalnych, ale próbą rekultywacji. Poprzez budowę "potiomkinowskich wsi"; budowę pozorowanej tradycji kultury tam, gdzie już jej nie ma. Przez maskowanie miejsc pustych.

Wspomniałem wcześniej o drugim prawie termodynamiki, prawie entropii. Dekulturyzacja to proces entropii kultury w krajobrazie. Parki, te wyspy kultury, budujące estetyczny kształt krajobrazu, uległy poprzez dekulturyzację entropii. Rekonstrukcje ograniczane do odbudowy zewnętrznej formy parku, nie rekultywując krajobrazu kulturowego, nie mogą się w nim utrwalić. Nie będąc jego emanacją, mogą tylko zamazywać tkwiącą w krajobrazie realną tradycję kultury.

Łącz

Oplatamy krajobraz

Językiem

Opluwamy własne oczy.

Wcześniej przytaczałem słowa Junga mówiącego o diable, który: "...doprowadza do rozpadu wszystko, co uformowane i cielesne". Podobnie charakteryzuje działanie diabła Denis de Rougemont porównując je do entropii: "... entropia nie jest tylko degradacją energii, lecz także podważaniem wartości cnoty, prawdy i życia. Diabeł jest czynnikiem Unicestwiającym, stawianiem się Niczego, przeciwnym biegunem Ducha, czyli anty-Duchem".

Jak może przebiegać rekultywacja, jeżeli rekonstrukcje nie nadają krajobrazowi sensu? Próby tworzenia infrastruktury kulturowej w pracowniach i biurach, w procesie projektowania oderwanym od konkretnego terenu, okazały się utopijne; rekonstrukcje fałszywe z samego swojego założenia. Jeżeli tradycja kultury jest, obok lokalnych warunków glebowych i klimatycznych, czynnikiem kształtującym krajobraz, to rekultywacja krajobrazu musi być procesem przebiegającym w terenie i wśród zamieszkujących go ludzi. Powinna się objawić i objawia w pięknie lub brzydocie tego krajobrazu. Jest zewnętrznym wyrazem wewnętrznej harmonii krajobrazu. Piękno parku, czy ogrodu staje się najwyższą formą piękna krajobrazu, bo jest krajobrazem, który istnieje dla swojego piękna.

Tradycja kultury była wpisywana w krajobraz "od zawsze" w jednolity sposób, bo opierała się na archetypowym rozpoznawaniu miejsc mocy. Dlatego nadawanie krajobrazom cech odmiennych od tych wpisanych w nie przez tradycję kultury, jest skazane na niepowodzenie utopią. Dekulturyzacja jest zawsze możliwa, bo dążenie do entropii jest w przyrodzie kierunkiem

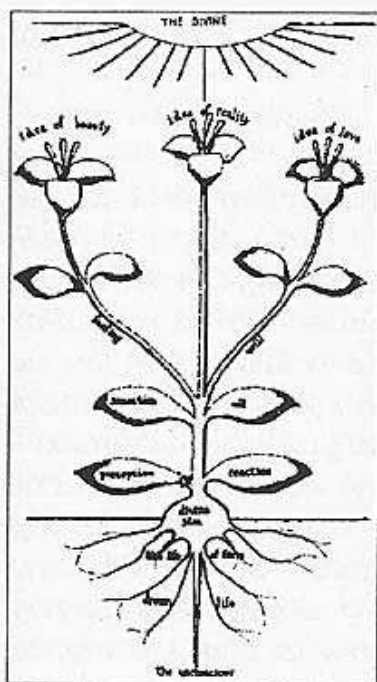
uprzywilejowanym. Rekultyryzacja krajobrazu musi następować powoli, jako funkcja stopniowego powrotu społeczeństwa do kultury, jako ilustracja tego powrotu. Dla zobrazowania tego procesu posłużę się przykładem z Warszawy, miasta chyba najgłębiej dotkniętego dekultryzacją.

Mówiąc tradycja, a do tego jeszcze tradycja kultury, często myślimy o niej jako o wartości, bo przeszłość jest nam znana, oswojona, niegroźna. Ale Warszawa w swoim codziennym życiu wciąż sprawia wrażenie miasta okupowanego. Przedziwne miasto, które w XVIII wieku składało się głównie ze służby i wojska (80% mieszkańców), tworzące się w ubiegłym wieku w cieniu wojskowych garnizonów, było aż do I wojny światowej otoczone poligonami (w Modlinie stacjonowało do 200 tysięcy rosyjskich żołnierzy). Wyszło w 1916 roku, zburzone w 1944 i odbudowane znowu pod okupacją, ma tę okupację w tradycji swojej kultury – widoczną również w jej krajobrazie. I, jak sądzę, nie pomogą tu żadne kolejne wyburzenia i zarządzenia, które staną się kolejnymi wyburzeniami i zarządzeniami takimi, które z Warszawy uczyniły to, co uczyniły. Po prostu Warszawa musi być tak długo wolnym miastem, żeby tę wolność wpisać w swój krajobraz. Bo historia to to, co było i czego po prostu nie można zmienić. Bo jeżeli w dawnym klasztorze mieści się więzienie, to budynkom nie towarzyszy ogród klasztorny, ale więzienny. Jeżeli istniał kiedyś park dworski, to nie istnieje coś takiego, jak park podworski – przeważnie jest to zarastająca ruina, bo tam, gdzie cofa się kultura tam wkracza przyroda albo "dekultyryzacja".

Zanikły tysiące wiejskich parków. Dekultyryzacja. Tak, jakby wiatr historii zdmuchnął z krajobrazu polskiego najwrażliwsze i najcenniejsze jego kwiaty. Rekonstrukcja to próba osadzenia w krajobrazie sztucznych, papierowych kwiatów. Trzeba zadbać najpierw o glebę. Dostarczyć jej energię, doprowadzić do takich przekształceń, żeby ta energia przejawiała się poprzez krajobraz, poprzez parki, kwiaty tego krajobrazu.

Ogród tysiąca śnieżnych śladów, *Le jardin Anglo-Chinois*, 1770-1787 r.





TAJEMNICE DRZEW

Carl Gustow Corus,
Symboliczna roślina ludzkiej emocjonalności
zakorzenionej w podświadomości,
Natur und Idea, 1861 r.

Drugim, obok ziemi archetypem istotnym dla kształtowania ogrodów, którym chciałbym się zająć jest drzewo. Podczas gdy w pierwszym omawianym archetypie – Gai, matce ziemi, energia płynęła wewnętrznymi kanałami, koncentrując się w kamieniach i wzgórzach lub, jak na Wschodzie energia *K'* i płynęła po powierzchni ziemi, to drzewo występuje jako archetyp drogi, przez którą płynie energia od nieba, od słońca, traktowanych jak Ojciec, do ziemi. Pokazuje drzewo jako byt żywy, emitujący w przestrzeń energię żywej warstwy ziemi i obdarzony przez człowieka duszą.

Że drzewo ma duszę sam kiedyś odczułem ściągając sok z brzozy. Co prawda Arystoteles określił ją tylko jako duszę wegetatywną, ale w hierarchii dusz zakładał, że dusze wyższe – na przykład ludzkie – zawierają w sobie również niższą wegetatywną duszę. To twierdzenie przeniósł przez średniowiecze Albert Wielki i pozostało żywe do dzisiaj, między innymi w pewnych odmianach sufizmu. Na przykład twórca Subudu, Pak Subuh zakłada istnienie poziomów życia – przy czym poziom niższy, świata roślinnego, zawiera się w poziomie życia ludzkiego; twierdzi też on, że ta roślinna siła życia w człowieku może nawiązać kontakt z zewnętrznym światem roślin. Ta i zbliżone teorie są wykorzystywane również w praktyce. Współczesna psychoterapia widzi w podświadomości człowieka drzewo, jako symbol odczucia wegetatywnego, odpowiadający systemowi nerwowemu i ten symbol wykorzystują tak w diagnozie, jak i w terapii. Hatha joga wykorzystywała, w jogicznych pozycjach ciała *asany* drzewa (*Wrksasany*), jako działające uspokajająco, dla wzmocnienia układu nerwowego.

“(…) Cztery jest liczbą głównych bogów,

bo cztery jest liczbą wymiarów świata.

Jeden to początek – Bóg Słońce.

Dwa to Eros, bo łączy on dwa i świecąc roznieca się.

Trzy to Drzewo Życia bo wypełnia ono przestrzeń ciałami.

Cztery to Diabeł, gdyż otwiera on wszystko, co zamknięte, doprowadza

do rozpadu wszystko, co uformowane i cielesne, jest burzycielem, w którym wszystko staje się nicością (...)"

Tak pisał Karol Gustaw Jung, który stworzył pojęcie archetypu, jako symbolicznego zapisu doświadczenia ogólnoludzkiego.

Drzewo Życia jest jednym z ważniejszych archetypów. Jest drogą, którą płyną współzależne losy kosmiczne (boskie) i ludzkie. Aspekty Drzewa Życia, w zależności od pełnionych funkcji, noszą nazwy: Drzewa Kosmicznego, Drzewa Oświecenia, Drzewa Nieśmiertelności i Drzewa Zmartwychwstania. Już Jung zauważył, że poszczególne archetypy wiążą się w spójną koncepcję konstrukcji wszechświata. Niebo i słońce reprezentują w niej pierwiastek męski – Boga Ojca, ziemia i woda pierwiastek żeński – Boginię Matkę. Drzewo (czasami góra czy słup) występuje jako falliczne połączenie tych dwóch pierwiastków. Akt połączenia przejawia się ze strony nieba błyskawicami i użyźniającym ziemię deszczem – ze strony ziemi odpowiedzią jest płodność, wzrost i rozwój. Ten mit pozostał jeszcze żywy w tradycji religijnej Indii. W niej Drzewo Życia wyrasta z załążka życia nazwanego Złotym Łonem (*Hiranjagatha*).

Soki krążące w Drzewie są esencją życia. Z Drzewem Życia utożsamiano wielu Bogów jak: Agni, Indra, Rudra, Waruna, Wisznu i przede wszystkim Sziwa, który ubrany w korę drzewa, jako słup falliczny podtrzymuje wszystko, co się mieści między niebem i ziemią. W tej tradycji także Budda bywa przedstawiony jako Drzewo Życia, źródło wszelkiej egzystencji.

Drzewo Życia występuje także w bardziej wysublimowanym aspekcie, kiedy jego pień jest mistyczną drogą poznania jako Tao, Środkowa Ścieżka buddyzmu, Ścieżka Tantryczna i Środkowy Filar Kabały.

Drzewo Życia, jako ogarniające Kosmos, pełni również rolę Drzewa Kosmicznego. W Europie jego tradycja, zdaniem Mircei Eliadego sięga dwudziestu pięciu tysiącleci. Pochodzi z czasów przedindoeuropejskich i przetrwała w religiach szamańskich wszystkich ludów Syberii. Tam, Drzewo Kosmiczne, oś wszechświata, łączyło trzy światy: Dolny, w którym przebywali zmarli, Środkowy – świat ludzi żywych i Górny – świat duchów i bogów. Rosnąc na ziemi, korzeniami sięgało Dolnego Świata, a wierzchołkiem drzewa, niebios. Było drogą po której dusza szamana wspinała się podczas kamłania do niebios. Drzewo Życia jako Drzewo Kosmiczne przetrwało również w tradycji indoeuropejskiej od Islandii po Indie. Islandzka Edda przypomina jesion Yggdrasill, rosnący w środku ziemi, którego konary rozciągały się nad całym światem, a trzy potężne korzenie sięgały daleko w głąb ziemi. Drzewo rosło pośrodku siedziby bogów, a pod jednym z jego korzeni żyli ludzie. W Indiach kosmiczne Drzewo Życia jest również osią wszechświata i podporą nieboskłonu. Często występuje w postaci podwójnej: żeńskiej, z korzeniami zanurzonymi w ziemi i męskiej, odwróconej, z korzeniami w niebie. Drzewo życia istniało również w tradycji semickiej, zapisanej w Księdze Rodzaju. W tradycji kabalistycznej jest żywe do dzisiaj. Jest drogą, po której człowiek z ziemi (*Malkut*) wspina się do Boga – Początku świata (*Keter*). Mityczne chińskie Wyniosłe Drzewo (*Kien*

- mu) wyznacza środek nieba i ziemi. Po tym drzewie bogowie wchodzą do nieba, po nim też schodzą na ziemię. Drzewo Stworzenia wyraża wśród ludów Oceanii siłę twórczą, wokół której ukonstytuował się świat. Kosmiczne Drzewo Życia, które łączy niebo z ziemią jest obecne w wierzeniach afrykańskich. Także wśród Pigmejów i Buszmenów. Po drzewie tym Bóg odszedł od ludzi do nieba, dzięki niemu można utrzymywać kontakt z Bogiem i z zaświatami; nie tylko poprzez ofiary, ale w wyjątkowych wypadkach nawet bezpośrednio.

Drzewo Życia to jednak przede wszystkim symbol życia, płodności i rozwoju. Centralnym punktem biblijnego raju – również chińskiego jako Drzewo Boskiej Wieczności. Owoce Drzew Życia zapewniały nieśmiertelność. Tylko pierwsi rodzice : Mupe i Uti zachowali ją, podobnie jak umiejętność przechodzenia z zaświatów do świata.

Drzewo Życia jest także drabiną pokoleń – drzewem genealogicznym. Biblijnym drzewem Jessego, po którym człowiek stworzony z mułu ziemi, po gałęziach pokoleń, wspina się aby zostać współistotny Bogu. Wśród środkowoamerykańskich Misteków istnieje odwrócone drzewo genealogiczne. Nowonarodzony schodzi po świętym drzewie z trzynastego nieba. Przed nim siedzą inni, z rękami na ramionach poprzedników symbolizują drzewo genealogiczne.

Drzewo Życia symbolizuje płodność. Maja urodziła Buddę trzymając ręką gałąź drzewa, Jakszini obejmując drzewo powoduje jego rozkwit. W wielu mitach ludzie są jakby owocami drzew. Ludzie reprezentujący różne plemiona siedzą na gałęziach syberyjskiego drzewa Pana Ziemi, a dusze szamanów wysiaduje na Modrzewiu Północy ptak o nazwie Matka-Zwierzę. Pierwsi ludzie często wręcz od drzew pochodzą. Bogowie stworzyli z drzew Aska i Amblę, pierwszych ludzi z mitów islandzkich. Pliniusz w *Historii Naturalnej* powiada, że ludzie powstałi z dębu. Inkowie wywodzili swoje pochodzenie od Matki Czasoprzestrzeni (Ziemi) i Ojca Tampo, dwóch drzew, za których owoce się uważali.

Drzewo Życia będące Drzewem Narodzin i Drzewem Nieśmiertelności, jest także drzewem Zmartwychwstania. Nie tylko krzyżem chrześcijańskim, ale także krzyżem, symbolem życia i tryumfu nad śmiercią u środkowoamerykańskich Majów. Zaś ludy Syberii kości upolowanych zwierząt wkładały w dziuple drzew, aby mogły one ponownie powrócić do życia. Drzewo Kosmiczne, sięgające wierzchołkiem Boga, może być także Drzewem Oświecenia spływającego na ludzi. Tak jest we wszystkich kulturach i zawsze wiąże się z koniecznością ofiary. W Afryce drzewo za swoje nauki wymaga krwi. Odin musiał przez dziesięć dni wisieć na jesionie Yggdrasill, aby osiągnąć pełnię mądrości. Budda i twórca dżinizmu Wardhamana osiągnęli oświecenie po uciążliwej medytacji pod drzewem. Owoc z Drzewa Wiadomości kosztował naszych prarodziców utratę raju.

Czesław Miłosz swój wiersz: "W głąb drzewa" zaczyna od słów – "Drzewo, mówi nam dobry Swedenberg, jest bliskim krewnym człowieka", przytacza też cytat z Corpus Hermeticum: "Jest wspólnota dusz. Dusze bogów obcuja z duszami ludzi a dusze ludzi z duszami istot bez rozumu". Dusza

drzewa leży nam na łożadku. Budzi ją szamański bęben. Gdy usłyszymy bębnienie o częstotliwości fali 4-7 cykli/sek. - zakresu fali mózgowej związanej ze snami, wyobraźnią hipnotyczną i transem - to wtedy "podświadomość jednostki otwiera się jak kwiat" i wspina po drzewie życia, między duszami ludzi, które jak ptaki drzemia na jego gałęziach.

Archetyp drzewa jest ściśle związany z ideą ogrodu. Słowiańszczyzna czciła święte gaje, a słowiańskie słowo *gajiti* posiada znaczenie "ogradzać". Dlatego w ogrodach sadzono drzewa. Nie tylko te, które miały znaczenie użytkowe, ale także te, które miały znaczenie duchowe.

Zerwę z drzew jabłko wiadomości

i pójde gdzieś,

bo tu już byłem.

Dąb, na który spływają pioruny jest szanowany za swoją moc. Jeszcze w XIX wieku, w niektórych częściach Rosji, nowożeńcy składali ofiary dębom. Lipa, którą pioruny szczególnie oszczędzają, skojarzona z kultem Matki Boskiej, stała się drzewem opiekuńczym, domowym. Czczono też inne, pospolite drzewa jak: klon jawor, jesion, w niektórych rejonach także brzozy i jałowce. Nadając drzewom dusze traktujemy je jak współtowarzyszy w kulturze. Bywają w naszych ogrodach tak traktowane, jak traktuje się ludzi. Już antyczni Grecy mówili, że w despotycznej Persji nawet drzewa mają stać w szeregu. W Wersalu, gdzie wszystko musiało być posłuszne woli Króla Słońce, przycinano gałęzki wyglądające spoza szpaleru drzew. Wolność, wyzwolenie się z feudalnych więzów, kojarzyło się ze swobodą rozrastających się drzew. Wolter, opisując Szekspira, przyrównywał go do dzikiego drzewa: "Geniusz poetycki Anglików przypomina do dziś dnia gęste, przez naturę zasadzone drzewo, wypuszczające na los szczęścia mnóstwo gałęzi, rosnące nierówno, lecz potężnie. Uchnie, jeżeli spróbujecie zadać gwałt przyrodzeniu, przyszykując drzewo, jak to czynią ogrodnicy z Marly". W czasach, kiedy rzesze ludzkie na sygnał fabrycznej syreny opuszczały kamienice czynszowe, stworzono monokultury lasów. Kolonializm, to nie tylko zwykła grabież, ale też wykwintne kolekcjonerstwo skarbów całego świata. Powstały wtedy parki dendrologiczne, a na sercu każdego z uwieczonych w innym klimacie drzewa przybito tabliczkę z jego łacińskim imieniem. A niedawno jeszcze głoszono, że nawet człowiek nie ma duszy, a co dopiero drzewo. I drzewo i człowiek byli traktowani jako materiał tartaczny, jako ludzki, czy roślinny materiał. Stąd w praktyce projektowej krajobraz bywał często pojmowany jako *tabula rasa* - niezapisana tablica, o ile oczywiście nie znalazł się w którejś z kategorii krajobrazu: zabytkowego, pięknego, rolniczego, czy jeszcze innego.

"Duch miejsca", w fenomenologii krajobrazu kategoria podstawowa, przestaje być kategorią abstrakcyjną. Duch miejsca wyrasta między innymi z duchowości rosnących w tym miejscu drzew. krajobraz jawi się nam nie jako niezapisana tablica, ale jako miejsce pełne znaczeń. Znaczeń często nie uświadamianych, ale odczuwanych. "Zadrzewione" zaczynamy rozumieć wtedy podobnie jak "załudnione". Poruszamy się wśród drzew i słyszymy ich szum tak, jakbyśmy słuchali opowiadania z dawnych czasów.

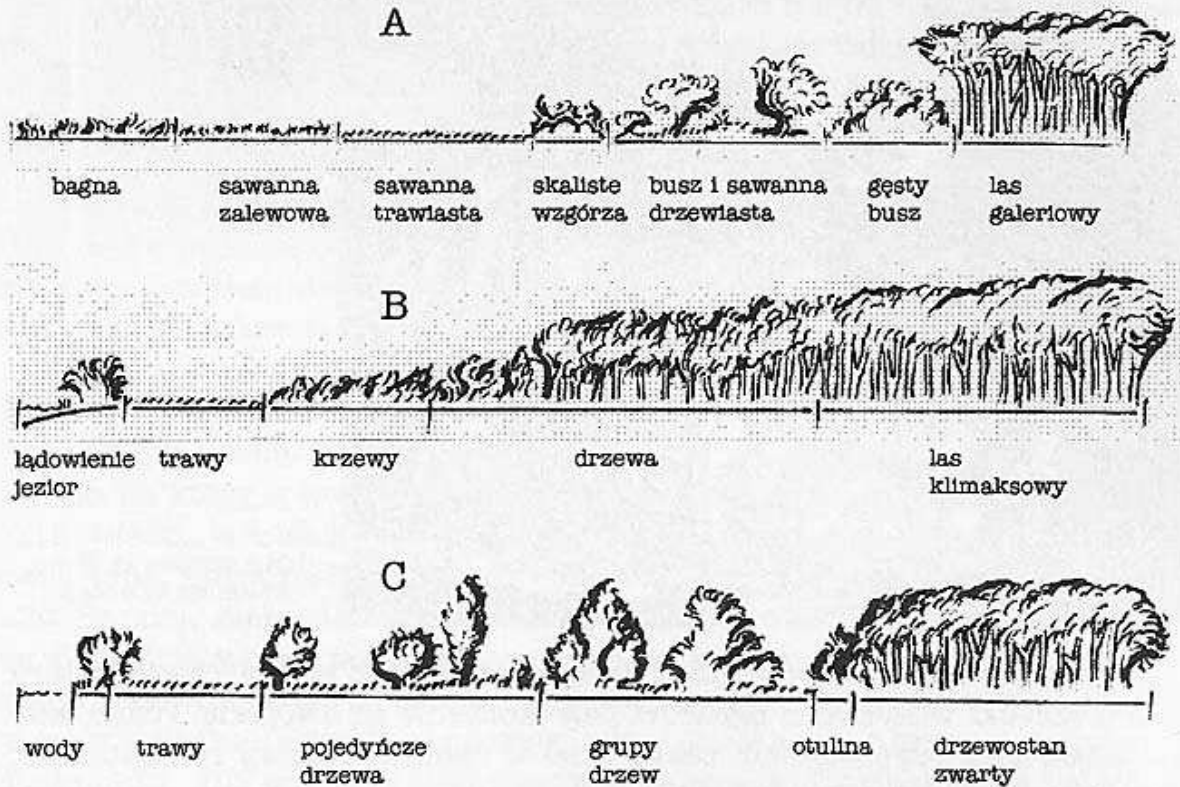


TAJEMNY RAJ

Carl Wilhelm st. Kolbe,
Byłem też w Arkadii,
1801 r.

Trzecim z archetypów, który chciałbym opisać to raj – archetyp, który stoi u kolebki wszystkich ogrodów. Jego korzenie są dwojakie. Późne, które wiążą się z rozpoczęciem przez ludzi w neolicie uprawy roli i starsze, sięgające do czasów dzikości człowieka. Przejście od myślistwa do uprawy roli nie było wydarzeniem radosnym. Jak obliczyli etnografowie, na zaspokojenie potrzeb rodziny wystarczyło paleolitycznemu łowcy kilkanaście godzin łowów tygodniowo. Rolnik neolityczny musiał na to poświęcić ponad czterdzieści godzin. Ale kończyło się ostatecznie zlodowacenie i masowo ginęły wielkie ssaki. Ludzie, żeby przeżyć, musieli sami mnożyć pokarm: zwierzęcy – przez hodowlę i roślinny – przez uprawę. Jak mówi *Księga Rodzaju* (Rdz. 3, 19) „W pocie oblicza twego będziesz pożywał chleba, aż się wrócisz do ziemi, z którejś wzięty; boś jest proch i w proch się obrócisz”. Wspomnienia tego, jak mówi Eliade, „raju myśliwych” istnieją nawet w tradycji australijskich aborygenów.

Starsza wizja raju, raju dzikiego człowieka, to wizja powrotu do miejsca, gdzie człowiek się ukształtował, do którego jest fizjologicznie przystosowany. Ponieważ praktycznie od półtora miliona lat w anatomii i lokomocji człowieka nie nastąpiły istotne zmiany musimy nasze procesy przystosowawcze odnieść do wcześniejszego okresu. Wówczas, a więc tak dawno temu, nasi anatomiczni przodkowie nie przekraczali na północy dziesiątego równoleżnika, a na południu w Afryce – dwudziestego równoleżnika, zamieszkując przyrównikowe sawanny i stepy. Dopiero pół miliona lat temu ludzie przemieścili się w wyższe szerokości geograficzne, ale tylko na stepach południowej Afryki. Stopniowa ekspansja człowieka, związana z użyciem ognia, na tereny leżące poza tą strefą była pierwszym etapem naszego egzystowania w zmienionym środowisku. Drugi etap był spowodowany aktywnością człowieka w środowisku przyrodniczym. Jest ona bliska w czasie, sięga neolitu, jednakże była tak intensywna, że w Europie – poza rezerwatami przyrody – naturalne środowisko przyrodnicze praktycznie nie istnieje. Trzeci etap, wczorajszy i dzisiejszy, to postępująca urbanizacja,



Porównanie świata roślinnego sawanny (A), przebiegu sukcesji kolejnych stadiów biocenozy (B) i struktury przestrzennej starego parku (C)

która przeniosła człowieka w sztuczne środowisko, obce jego dotychczasowym doświadczeniom zmysłowym i fizjologicznym. Czwarty etap był wynikiem rewolucji przemysłowej, która nasiliła występowanie szkodliwych dla ludzkiego organizmu czynników i emisję trucizn. Dzisiaj, w naszych warunkach, te etapy zmian środowiska kumulują się, stwarzając realne niebezpieczeństwo załamania mechanizmów przystosowawczych człowieka. Ale wróćmy do złotego wieku człowieka – fizjologicznie złotego wieku. Tym rajem, modelem właściwego dla człowieka układu przyrodniczego jest środowisko sawanny, park może oddziaływać na nas o tyle korzystnie, o ile zbliża się do tego modelu. Spróbuję porównać te środowiska. Na rysunku, schemat A pokazuje zróżnicowanie siedlisk świata roślinnego sawanny. Widzimy, że występują tu podobne jak w parku struktury i układy roślinne. Jest to zrozumiałe, ponieważ człowiek starał się uformować taką namiastkę środowiska przyrodniczego, która odpowiada jego potrzebom – na tyle wierną, na ile pozwalały na to lokalne warunki glebowe i klimatyczne.

Żeby stworzyć odpowiednik zróżnicowanych siedlisk sawanny poza obszarem jej występowania, w leśnym pasie umiarkowanego klimatu, trzeba było zamrozić pojawiające się stadia sukcesji biocenozy. W ten sposób osiągnięto namiastkę sawanny, ale nie tylko. Dla człowieka istotna jest także wartość ekosystemu parku jako systemu sukcesji kolejnych stadiów biocenozy. Człowiek, żyjąc i kształtując się w warunkach egzystencji zbieracko-łowieckiej, w poszukiwaniu pożywienia musiał penetrować środowisko we wszelkich jego przejawach. Człowiek nie jest przypisany określonej niszy ekologicznej i dlatego mógł opanować niemal cały świat przyrody.

Wartość otaczającego środowiska, mierzona zróżnicowaniem występujących w nim gatunków roślin i zwierząt, pozwala na wielostronne kontaktowanie się z tym środowiskiem i wykorzystanie jego zasobów. Dlatego lubimy ekosystemy możliwie zróżnicowane i będące w stanie optymalnego rozwoju. Dla porównania, w jakim stopniu ekosystem parku jest zbliżony do zespołu sukcesji kolejnych stadiów biocenozy, przedstawiam je na rysunku jako schemat B (na tym schemacie zastąpiłem fazę "pustego pola" procesem lądowania jezior w wyniku rozwoju zbiorowisk szuwarowych i łożowisk).

Żeby porównać środowisko sawanny i zespołu kolejnych faz sukcesji roślinnej ze strukturą parku historycznego uzupełniłem rysunek schematem C. Ukazuje on zajmowane powierzchnie i zróżnicowanie układów roślinnych w zachowanych parkach takich, które posiadają dobrze wykształcone ekosystemy. Analizie poddałem warszawski Park Ujazdowski, Lubelski Ogród Saski oraz parki w Jabłonie, Młochowie i Moszczenicy opierając się w tym celu na planach zamieszczonych w pracy Gerarda Ciołka i Janusza Bogdanowskiego. Schemat ten pokazuje także nasze preferencje estetyczne w stosunku do materiału roślinnego, ponieważ parki są obrazem tych preferencji. Widzimy więc, że park historyczny stanowi namiastkę naturalnej przyrody zarówno tej, która nas ukształtowała, jak i tej, którą cechuje optymalny rozwój i maksymalne zróżnicowanie świata roślin i zwierząt. Ponieważ te wartości dochodzą do głosu dopiero wtedy, kiedy park stanowi układ dojrzały – w pełni uwidaczniają się one w starych parkach. Park jest więc dla ludzi namiastką utraconego przez nich raju. Odpowiedzią na zawarte w archetypie wyzwanie.

Dzisiejszy park ma jednak też dwojakie korzenie. W świecie historii sztuki dominuje jeszcze europocentryzm – inne kultury są powszechnie traktowane jako zjawiska egzotyczne. Impuls do powstania parków krajobrazowych w Europie wyszedł od wzorów sztuki ogrodowej Dalekiego Wschodu i w każdej z książek o historii sztuki ogrodowej rozdział: "Ogrody Chin i Japonii", poprzedza rozdział o ogrodach od XVIII do XX wieku. W parkach krajobrazowych związek między tradycją zachodnią i wschodnią okazał się trwałą i istotną wartością. Dzisiaj, kiedy świat dąży do tworzenia kultury uniwersalnej, warto spojrzeć, czy był to związek tylko formalny, czy sięgał również założeń ideowych. Prześledzenie archetypu raju w obu kulturach, archetypu sięgającego "raju myśliwych", tradycji wspólnej wszystkim i zapisanej w ogrodach, może być bardzo ciekawe.

U samych źródeł dążenia do zakładania ogrodów w Europie i na Dalekim Wschodzie występują podobieństwa i różnice. Myślą wspólną było wyobrażenie raju i próby tworzenia go na ziemi. W zachodniej, chrześcijańskiej tradycji jest to raj utracony. Wygnani z niego, pracując i czyniąc ziemię poddaną, zmieniają ją bezpowrotnie – "przekłeta będzie ziemia w dziele twoim" (Rdz 3, 17). W tradycji wschodniej raj jest ukryty, ale dostępny. Tybetańska Szambala, sad brzoskwiniowy – raj nieśmiertelnych taoistów, czy buddyjski raj Amitabhy przezierają przez codzienność. Można je dostrzec, można się do nich dostać siłą ducha lub zabiegami magicznymi. Jak

pisał tybetański teolog Chögvam Trungpa świat nie jest przeklęty, ale nieskalany w swojej istocie – “w tym świecie zawsze istnieją możliwości pierwotnej czystości, ponieważ świat jest od początku czysty. Brud nigdy nie jest pierwszy (...) czysty grunt, który jest zawsze tutaj, czeka, aby go oczyścić. Możemy zawsze wrócić do pierwotnego gruntu. (...). Możemy go odzyskać tak jak pierzemy brudny ręcznik”.

W XVIII wieku pod wpływem chińskiej sztuki ogrodowej powstał w Europie typ krajobrazowego parku angielsko-chińskiego. Stylowo piękny, zao-wocował dziełami podziwianymi do dzisiaj, i pozornie łączył obie tradycje: zachodnią i wschodnią; pozornie, bo odrzucano model geometryczny, ale nie przyjęto również wschodniej zasady zwierciadlanego odbicia natury. Posługiwano się pojęciem malowniczości zaczerpniętym z teorii malarstwa krajobrazowego. Odrzuciwszy transcendencję porządku geometrycznego, zwrócono się w kierunku panteizmu. Panteizm był obcy zarówno jednej, jak i drugiej kulturze. Istotą chrześcijaństwa jest Bóg osobowy; na wschodzie Tao – bezosobowy ład przyrody, podobnie jak Brahman – absolut, mimo idealistycznego zabarwienia nie są utożsamiane z Bogiem. Nie była to jedyna sprzeczność, bo myślenie malarskie nie może na dłuższą metę organizować układów przestrzennych, a pojmowanie ogrodu jako fragmentu nieupiększonej natury stanowi, jak zauważa Erwin Panofsky, sprzeczność pojęciową. Dlatego, mimo że nowa estetyka była atrakcyjna i stworzyła piękne parki, nie mogła przerodzić się w trwałą konwencję artystyczną. Jak pisałem w rozdziale dotyczących norm kompozycji i stylu, taka konwencja wymagała wspólnej, wyrażonej w dziełach idei. Nastąpiły próby wykorzystania zdobyczy formalnych, osiągniętych w trakcie tworzenia ogrodów angielsko-chińskich, redukując do utylitaryzmu podstawy ideowe obu tradycji. Dualizm człowiek – przyroda, który miał być zawarty w metafizycznym raju dzieła ogrodowego, został zredukowany do dualizmu społecznoś – park. Podmiotem dzieła stała się abstrakcyjna jednostka społeczna – przedmiotem dzieła możliwe do zastosowania formy przyrody. Całość została wyobcowana zarówno z wschodniej, jak i zachodniej tradycji. Szybko doprowadziło to do wizualnego ujednolicenia parków i rozpowszechnienia konwencyonalnych wzorów projektowania. Próbowano zaradzić temu ponownie sięgając pod koniec ubiegłego wieku do wzorów wschodnich – tym razem japońskich, bo cywilizacyjny upadek Chin odstręczał od naśladownictwa. Jednak wykorzystanie tylko zewnętrznych form ogrodu japońskiego spowodowało, że “japoński ogródek” stał się jeszcze jednym konwencyonalnym punktem programu konwencyonalnego parku.

Forma pozbawiona głębszej treści traci energię żywotną i w XX wieku twórczość ogrodowa przeżywa upadek. Dzieło ogrodowe zredukowano do oprawy dzieła architektonicznego lub uzupełnienia programu zespołu obiektów użyteczności publicznej. Pusta forma dzieła sztuki ogrodowej doprowadziła w drugiej połowie naszego wieku do rozpaczliwej próby odszukania i odtworzenia zagubionej treści. Powstał nurt rekonstrukcji parków według dawnych wzorów, który przerodził się w miarę upływu czasu w nurt post-modernistycznego pastiszu. W tym czasie nastąpiła też zmiana paradygmatu

naukowego; wystąpiły próby nawiązania do tradycji Dalekiego Wschodu w nurtach ekologicznych czerpiących inspiracje z tamtejszej myśli religijnej i filozoficznej. Przykładami mogą tu służyć: głęboka ekologia (*deep ecology*), czy gnostyczne koncepcje Fritjofa Capry. Jest więc zauważalny powrót do zachodniej i wschodniej tradycji. Czy możliwe jest ponowne, już głębsze i trwalsze połączenie tych nurtów w powszechnym dążeniu do zjednoczenia kultur? Adaptacja wschodniej koncepcji symbolicznego związku między krajobrazem naturalnym i dziełem ogrodowym, chociaż może zaowocować wybitnymi dziełami, nie stanie się w naszej tradycji powszechną praktyką. Myślenie symboliczne jest na wschodzie głęboko zakorzenione, głównie przez relację do pisma wywodzącego się z symbolicznych piktogramów, podobnie jak w naszej kulturze pismo alfabetyczne odwołuje się do rozumu. Dla ludzi zanurzonych w odrębnych kulturach, o przewadze myślenia dyskursywnego czy symbolicznego, tworzenie w obrębie tych kultur daje poczucie bezpieczeństwa. Przekroczenie odrębności kultur wydaje się jednak niebezpiecznym zadaniem naszej epoki. Pierwszym do tego krokiem powinna być rezygnacja z traktowania sztuki ogrodowej analogicznie do procesu rozwiązywania zadania naukowego. Pozwoli to na akceptację wątku transcendentnego w dziele sztuki ogrodowej.

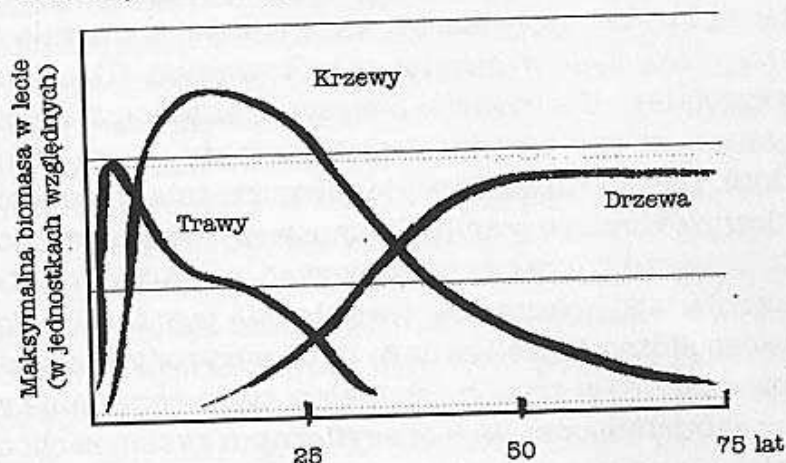
W chrześcijańskiej kulturze musimy się, jak pisał jezuita Grzegorz Schmidt w tym miejscu odwołać do nauki Kościoła. Istnieją w niej pewne granice, ale i pewne szanse: "nie do przyjęcia są tendencje mitologizujące czy wręcz ubóstwiający naturę (...). To samo należy powiedzieć o biocentrycznym systemie wartościowania przekraczającym chrześcijański antropocentryzm". Narastająca klęska ekologiczna określa jednak granice tradycyjnie przedmiotowego u nas traktowania przyrody. Szanse zmiany nastawienia chrześcijańskiej społeczności europejskiej wskazuje "Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym (*Gaudium et spes*) – Soboru Watykańskiego II – rozdział o słusznej autonomii rzeczy ziemskich mówi: "Wszystkie rzeczy bowiem z samego faktu, że są stworzone, mają własną trwałość, prawdziwość, dobroć i równocześnie własne prawa i porządek, które człowiek winien uszanować, uznawszy właściwe metody poszczególnych nauk czy sztuk". Pragnę podziękować ojcu Adamowi Kozłowskiemu OSB za wskazanie tego dokumentu i wykładnię jego treści. Konstytucja ta ujawnia transcendentną treść każdego bytu przyrody i jako daru nie pozwala na traktowanie go w sposób arbitralny, tylko rozwijanie zgodne z jego istotą. Antropocentryzm pozostaje specyficznym rysem zachodniej tradycji chrześcijańskiej, ale oddala podstawową sprzeczność między tradycją przedmiotowego traktowania przyrody wobec podmiotowego jej traktowania w tradycji wschodniej. Nie wymaga myślenia panteistycznego. Kategoria "daru" skłania do czułości w traktowaniu przyrody w całej jej unikalności, jedynostkowości i niepowtarzalności. Osłabia znaczenie słów o "przeklętej ziemi" i w transcendentnym dziele stworzenia, w twórczym udziale w nim, pozwala dostrzec raj. Pozwoli być może w dziele sztuki ogrodowej połączyć tradycję wschodnią i zachodnią w ich odrębności, ale i uniwersalności. Zespolony światopogląd pozwoli odtworzyć uniwersalny, pierwotny archetyp raj.



TAJEMNICE PRZYRODY W OGRODZIE

Vincent van Gogh
Gwiezdna noc,
1889-90 r.

Pierwotny archetyp raju był ukształtowany niemal wyłącznie przez przyrodę. Jakie z rajskich tajemnic może przyroda ujawnić? Sawanna, na której ukształtował się człowiek, nawiedzana okresowymi pożarami prezentowała, mimo ubóstwa występujących gatunków roślin, duże zróżnicowanie przestrzennych form. Żeby to uwidocznic pokazuję na rysunku, za Odumem, na przykładzie rozwoju trzech gatunków traw, trzech gatunków krzewów i dwóch gatunków drzew sukcesję form przestrzennych – pięter roślinności występującą przez 75 lat po pożarze. Krajobraz strefy umiarkowanej jest znacznie uboższy niż krajobraz sawanny.

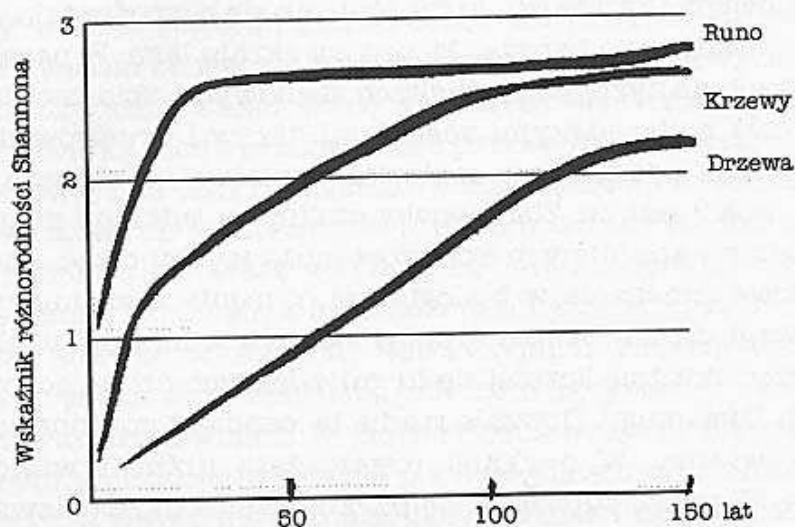


Symulowana sukcesja roślin po groźnym pożarze, wg. E. Odum, *Podstawy ekologii*

Na przykład w Polsce dojrzałe biocenozy pierwotnego krajobrazu, to w przeważającej mierze lasy. Różne były na terenie Polski losy lasów. W końcu średniowiecza były to, opisane przez Krzyżaków, cztery formy lasu na pograniczu Mazowsza i Prus: *heide* – las iglasty, *damerow* – dąbrowa, *graude* – las liściasty i *wald* – las mieszany. Do XVIII wieku lasy te zostały spustoszone przez wyrabiających smołę, węgiel drzewny i potaż – często też przez rudników wydobywających rudę darniową. Stąd krajobraz stawał

się nie tylko mało atrakcyjny ale też zdewastowany. Zdzisław Skrok przytacza dokument z 1689 roku mówiący, że: "Wszystkie puszcze leśnictwa nowodworskiego i w nich zawarte ostępy są funditus spalone, wycięte i zrujnowane przez bud stawianie, popiołów, jako i innych towarów leśnych robienie". Zniszczeniu uległa nawet jednostajna namiastka raju, jaką był pierwotny las. W zdewastowanej okolicy już nie wystarczał dwór pod lipami. Trzeba było wokół dworu czy pałacu budować ogród – wyspę szczęśliwości na coraz smutniejszym morzu codzienności. Ogród, a przede wszystkim park, niezależnie od pełnionych przez niego różnorodnych funkcji, jest także specyficznym ekosystemem – częściowo zaprojektowanym przez człowieka, a częściowo ukształtowanym przez przyrodę w toku swojego jego istnienia. Ekosystem ten, jak chcę wykazać, stanowi mieszaninę biocenoz w różnym wieku ekologicznym – środowisko dla człowieka najzdrowsze i najprzyjemniejsze. Park jako takie środowisko był niegdyś zaplanowany, a w trakcie swojego dojrzewania występujące w nim poszczególne stadia biocenoz osiągnęły optymalny w danych warunkach rozwój i maksymalne zróżnicowanie form egzystencji. Według nauki o środowisku każdy układ w przyrodzie dąży do stanu równowagi, w której istnieje charakterystyczny dla danych warunków siedliskowych skład roślin i zwierząt. W takim teoretycznym stanie równowagi, zwanej klimaksem, a właściwie w fazie bezpośrednio stan ten poprzedzającej, występuje największe bogactwo form flory i fauny. W Polsce układy klimaksowe mogą być tworzone – oprócz nielicznych terenów bagiennych, przywodnych i wysokogórskich – niemal wyłącznie przez lasy.

Każdy układ przyrodniczy, który nie znajduje się w stadium klimaksu (a takim układem jest park), dąży do niego w procesie dynamicznym. W trakcie tego procesu układ ten znajduje się w kolejnych stadiach rozwojowych biocenozy. Dynamika zmian od poziomu zerowego przebiega w potencjalnym środowisku leśnym według przedstawionego za Odumem schematu, przy czym różnorodność gatunkowa roślin i zwierząt wzrasta aż do stadium przedklimaksowego. Zmiany te nie następują przez proste wzbogacenie występujących form życia. Poszczególne stadia biocenozy nie



Różnorodność gatunkowa w warstwach leśnej serii sukcesyjnej, wg. E. Odum, *Podstawy ekologii*

są niedoskonałymi, cząstkowymi tylko formami dojrzałego stadium klimaksowego. Wszystkie te stadia: staw, łąka, zbiorowisko zaroślowe, drzewostan zastępczy i dojrzały drzewostan klimaksowy osiagają stan, w którym występuje największa dla danego stadium biocenozy różnorodność gatunków roślin i zwierząt. Większość z tych gatunków jest charakterystyczna dla poszczególnych stadiów biocenozy i nie występuje w stadiach wcześniejszych ani w późniejszych. Prawidłowość ta odnosi się również do zwierząt. Równolegle do sukcesji roślin występuje sukcesja bezkręgowców i ptaków, przy czym na przykład liczba gatunków ptaków i ich liczebność wzrasta skokowo wraz z pojawieniem się zbiorowisk zaroślowych.

Tempo zachodzenia zmian zależy od warunków środowiskowych i stadium wyjściowego sukcesji. Jak pisze Odum w warunkach ekstremalnych rozwój klimaksowego lasu na wydmach wymaga tysiąca lat, w warunkach sukcesji wtórnej wystarcza na to 150–200 lat. Jeżeli większość drzew może wytworzyć drzewostan odroślowy to według Kaźmierczakowej, wcześnie stadium przedklimaksu może powstać już po stu latach. Według opinii doktora Czesława Wysockiego z Katedry Ochrony Środowiska SGGW, dynamika zmian stadiów biocenozy przebiega w następującym tempie: w ciągu 4–5 lat wykształca się zbiorowisko łąki, 30–40 lat – układ krzewiasty, a przez około sto lat – zbiorowisko leśne wraz z runem. Niegdyś, w zgeometryzowanych ogrodach, rośliny zielne ceniono głównie za barwność i wonność, za ich przydatność w dekorowaniu parterów salonu ogrodowego. Drzewa i krzewy musiały wytrzymywać cięcia i formowania. W miarę rozwoju urbanizacji ludzie zwrócili uwagę na piękno roślin o naturalnym pokroju. Stąd od ponad dwustu lat dominują w Polsce parki krajobrazowe i w parkach tego typu istotna jest wartość materiału roślinnego o pięknym pokroju. Oczywiście przydatność zastosowanego materiału nie świadczy o wartości artystycznej samego parku – tak jak o wartości rzeźby nie stanowi to, czy jest ona wykonana z marmuru, czy z piaskowca – jednak marmur jest niewątpliwie materiałem cenniejszym.

Kolejne, wykształcające się po łące, stadia biocenozy obejmują już wyższe piętra roślin. W toku naturalnej sukcesji najpierw występuje stadium zbiorowisk zaroślowych (krzewów), które zmienia się bezpośrednio w zadrzewienia zwarte, sporadycznie tworząc biocenozy skraju lasu. W parkach, a szczególnie w parkach na żyznych siedliskach grądowych, zbiorowiska zaroślowe są florystycznie najbogatszymi zespołami drzew i krzewów dzięki czemu dominują, tworząc podstawowy materiał wizualny na obrzeżach zwartych zadrzewień i wokół skupin. Zbiorowiska otuliny są jedynym miejscem, w którym większość światłolubnych krzewów może występować. Zbiorowiska te mają dodatkowe znaczenie w biologicznej ochronie sąsiadujących terenów rolnych, ze względu na idealne środowisko bytowania dla wielu gatunków ptaków, dziesięciokrotnie liczniej się tu gnieźdzących niż na porównywalnym obszarze lasu liściastego. Dojrzałe stadia biocenozy tworzone są najczęściej przez zadrzewienia. W parkach przeważają luźne i wielogatunkowe zadrzewienia. W miarę starzenia się parku drzewa dążą do zwarcia koron. W warunkach silnej konkurencji giną gatunki niedostosowane do danych

warunków siedliskowych. Są to gatunki światłolubne tworzące pośrednie stadia zadrzewień (jak na przykład brzozy) albo gatunki drzew introdukowanych przez człowieka. Wśród tych ostatnich można wyodrębnić dwie klasy: drzew obcych, które nie mogą utrzymać się bez pomocy człowieka, gdyż albo nie wytrzymują konkurencji innych roślin, albo nie mogą się samoistnie rozmnażać w naszych warunkach klimatycznych oraz drzew, które na terenie Europy wyginęły zniszczone atakami lądolodu. W Azji i północnej Ameryce wycofały się one w niższe szerokości geograficzne i powracały w miarę ocieplania klimatu. Te ostatnie, zaaklimatyzowane w naszych parkach, łatwiej się utrzymują. W poszczególnych ogrodach i parkach procesy sukcesji drzewostanu mogą przebiegać niezauważalnie, ale w makroskali są czynnikiem decydującym o stanie parków. Badania Dominika Fijałkowskiego i Mieczysława Kseniaka nad parkami Lubelszczyzny, w których autorzy poddali analizie sto tysięcy drzew o średnicy pnia przekraczającej 30 cm w pięciuset parkach wykazały, że w przeciągu ostatniego półwiecza zniszczeniu uległo 80% dawnego drzewostanu, a niemal 56% obecnego drzewostanu składa się z: lipy drobnolistnej, olszy czarnej, grabu zwyczajnego, klonu pospolitego i jesionu wyniosłego. Spośród tych drzew: lipy, graby i klony tworzą typowy drzewostan gądowy, a olsze i jesiony przywodne łągi olszowo-jesionowe. To zjawisko zauważamy również, jeżeli przeanalizujemy drzewostan konkretnego parku. Bogaty dendrologicznie warszawski Park Skaryszewski po sześćdziesięciu latach od założenia ujednolicił się gatunkowo. Dzisiaj 65% jego drzew liściastych to: klony, lipy, wiązy i jesiony.

W parkach możemy wyróżnić specyficzny typ biocenozy wodnych. W większości z dawnych parków występują sztucznie tworzone układy wodne. Służyły one wielu celom: podnosiły estetykę parku, poprawiały w nim mikroklimat, miały też znaczenie gospodarcze umożliwiając hodowlę ryb i ptactwa oraz jako źródło energii dla urządzeń przemysłowych. Biocenozy wodne, niezależnie od samoistnych wartości przyrodniczych, wykształcają na swoich obrzeżach specyficzne zespoły roślin. Układy wodne w parku, na skutek dopływu energii i materii z zewnątrz, szybko zarastają przechodząc poprzez zbiorowiska szuwarowe i łożowiska w etapy sukcesji lądowej. Jeżeli prześledzimy proces sukcesji i spojrzymy na park okiem przyrodnika, zobaczymy, że jest on zespołem występujących równolegle poszczególnych stadiów biocenozy, które znajdują się w różnym wieku ekologicznym. Tylko ingerencja człowieka może przeszkodzić procesowi przekształcania parku w las klimaksowy. Las taki reprezentuje największą różnorodność występujących gatunków, ale ponieważ w innych stadiach biocenozy dominują inne gatunki roślin i zwierząt; to park, będący zespołem różnych etapów sukcesji, dysponuje zespołem większości gatunków roślin i zwierząt, które w tych etapach sukcesji występują. Jeśli przyjmiemy za wartość najwyższą, maksymalne zróżnicowanie istniejących form egzystencji i optymalny ich rozwój w danym środowisku, to najwartościowszy przyrodniczo będzie park, w którym najliczniej wystąpią poszczególne stadia biocenozy w pełni swojego rozwoju, a więc park odznaczający się maksymalną różnorodnością występujących w nim gatunków roślin i zwierząt. Utrzymywanie tych sta-

diów wymaga w dojrzałym parku stałej ingerencji człowieka, który swoim działaniem może utworzyć w sposób trwały tak zwane biocenozy subklimaksu antropogenicznego.

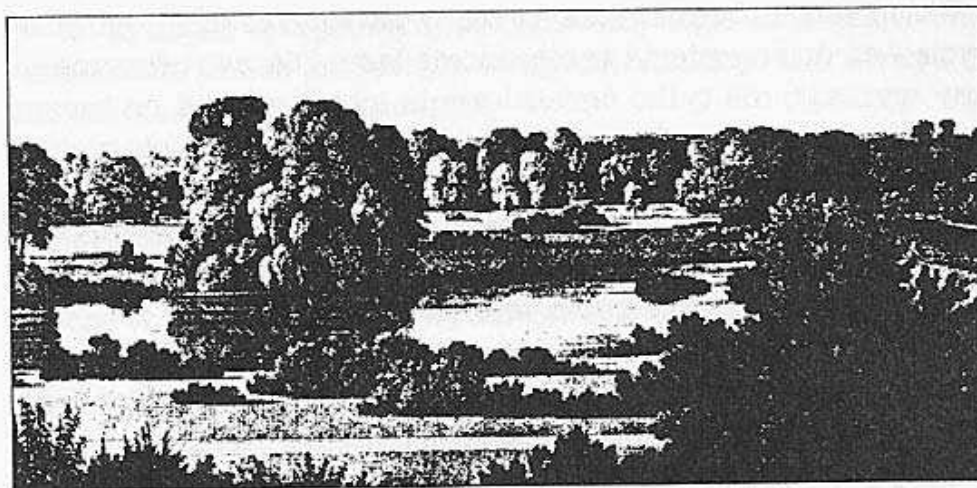
Aby powstrzymać i zamrozić procesy sukcesji, musimy określić, co jest motorem dynamiki zachodzących w przyrodzie zmian. Jeżeli za podstawę przyjmiemy procesy metaboliczne, to w biocenozach młodych produkcja oparta na fotosyntezie przewyższa szybkość respiracji, a nadwyżki występujące w tym procesie są wykorzystane do rozwoju biomasy układu. W układzie klimaksowym biomasa roślin osiąga stan, w którym cała produkcja jest zużywana na oddychanie, czyli na utrzymanie funkcji życiowych ekosystemu. W konsekwencji produkcja netto (plon) jest duża w młodych stadiach biocenozy a mała, albo żadna w jej stadium klimaksowym. Żeby utrzymać poszczególne stadia biocenozy w subklimaksie antropogenicznym, musimy więc likwidować nadwyżki produkcji wytworzone w konkretnych stadiach. Rozpatrzmy, jak to przeprowadzić. Zacznę od biocenoz wodnych. W układach tych występuje znaczny dopływ energii z otoczenia, toteż w naturalnych warunkach, bez udziału człowieka, utrzymują się one we wczesnych stadiach sukcesji dzięki okresowym wahaniom lustra wody i pożarom roślinności przybrzeżnej. Podstawowym zabiegiem, prócz okresowego czyszczenia, utrzymującym pożądaną stan stawów w parkach było dawniej, kiedy wykorzystywano energię wody, wielokrotne przemienne napełnianie ich wodą i osuszanie. W związku z tym układom wodnym towarzyszyła roślinność tolerująca znaczne wahania lustra wody, przeważnie roślinność o charakterze łęgowym. Stąd też odtworzenie zarośniętych stawów w historycznych parkach nie powoduje takich zniszczeń w otaczających zespołach roślin jak zakładanie nowych układów wodnych.

Jak już wspominałem, najbogatszymi florystycznie zespołami traw są biocenozy łąk. Dawniej, w parkach, nawet miejskich, ze względu na koszty często rezygnowano z utrzymywania trawników na korzyść biocenoz pastwiskowych lub łąkowych. Jak pisał Franciszek Szanior: "(...) dawniej, w czasach Królestwa Kongresowego koszenie trawy warszawskiego Ogrodu Saskiego kosztowało rocznie niemal 1500 złp. Później użytkowano część trawników jako pastwisko, a część jako łąkę. Przynosiło to roczny dochód ze sprzedaży siana w wysokości blisko 500 złp". Wypas bydła w historycznych parkach jest niewskazany ze względu na niszczenie drzewostanu, chociaż w wielu krajach utrzymuje się w wielkoobszarowych parkach zwierzyńce płową do spaszania łąk i zachowania ich w pożądanym stanie. W Polsce, szczególnie w zarastających parkach wiejskich, wystarcza coroczne koszenie łąk, które zapobiega również sukcesji zbiorowisk zaroślowych. Można też przez karczowanie samosiewów drzew i krzewów odtworzyć zespoły łąkowe we wspomnianym cztero-pięcioletnim procesie ich naturalnego powstawania.

Dużą rolę w parkach historycznych odgrywały biocenozy skraju lasu. Przez cały ubiegły wiek z powodu braku szkólek i trudności w przesadzaniu drzew iglastych zespoły otuliny stanowiły o barwności i różnorodności form kompozycji skupin. W procesach sukcesji zbiorowiska zaroślowe pojawiają się po biocenozach łąkowych, same są natomiast wypierane

przez drzewa. Układ ten, przemieszczając się w parku, niszczy jego pierwotną kompozycję – aż do zniknięcia w biocenozie lasu. Dlatego utrzymanie zespołów otuliny wymaga nie tylko ograniczenia ich ekspansji na tereny otwarte parku, ale też usuwania z zajmowanych przez nie stanowisk drzew, które pojawiają się tu zgodnie z procesem sukcesji. (W naturalnych warunkach biocenozy zaroślowe, podobnie jak i zadrzewienia sawannowe, istnieją dzięki okresowym pożarom, które nie tylko likwidują nadmiar produkcji tych zespołów, ale także robią to selektywnie).

W parkach drzewostan występuje w różnych formach: w postaci drzew rosnących pojedynczo, w skupinach, bądź jako drzewostan zwarty – ale tylko wyjątkowo stanowi zespoły klimaksowe lub przedklimaksowe. Procesy sukcesji zmierzają do zwarcia drzewostanu, niszcząc specyfikę drzewostanu parkowego, odrębność pojedynczych drzew i ich skupiny. Należy tym procesom przeciwdziałać, ponieważ w zwarcu drzewa nie mogą wykształcić charakterystycznego dla siebie pokroju i cech, a także tracą swój indywidualny wyraz; ponadto wiele gatunków drzew, wprowadzonych przez człowieka, lub specyficznych dla poszczególnych faz sukcesji, ginie. Powszechnie stosowany, jednorazowy wyręb samosiewów, jest jednak zabiegiem szkodliwym. Odsłania on okaleczone drzewa o pokroju typowym dla drzew rosnących w zwarcu, które często zamierają w zmienionych warunkach. Prócz tego powstaje w drzewostanie luka wiekowa, która jest praktycznie nie do uzupełnienia w dalszej historii parku. Stąd utrzymanie drzewostanu parkowego w założonym subklimaksie antropogenicznym wymaga stałej eliminacji biomasy, która nie podlega wymianie w cyklu wegetacyjnym – przede wszystkim będą to pnie drzew i gałęzie. W stu-letnim drzewostanie grądowym, zgodnie z badaniami Kazimierczakowej, przy powierzchniach leśnych liczących około pięciuset drzew na hektar, produkcja drewna wynosi rocznie $18,6 \text{ m}^3$, czyli około 5 ton/ha. Jest to wielkość przeciętna dla produkcji lasów strefy umiarkowanej w Europie. Aby utrzymać właściwe stadium biocenozy drzewostanu parkowego należy (oczywiście selektywnie) tę ilość drewna, z porównywalnego obszaru parku, wyciąć i usunąć – zwiększając wyręb, jeśli planujemy dosadzanie drzew lub chcemy cofnąć procesy sukcesji do wcześniejszego stadium biocenozy. W tym ostatnim wypadku, dla uniknięcia wspomnianych niebezpieczeństw, wyręb musi być rozciągnięty w czasie. Są to oczywiście wielkości orientacyjne i muszą być dostosowane do konkretnych warunków, ponieważ zanieczyszczenia powietrza i gleby mogą w skrajny sposób ograniczyć rozwój drzewostanu. Badania K. Wentzla z 1968 roku wykazały, że skażenia środowiska miejskiego powodowały radykalne zahamowanie wzrostu drzew. W ciągu 50 lat drzewa, rosnące w skażonym środowisku miejskim, osiągnęły czternastokrotnie mniejsze przyrosty niż analogiczne drzewa rosnące w odległości 10 km. Przy wzmożonych w takich warunkach ubytkach w drzewostanie naturalna sukcesja biocenozy może się zatrzymać, a nawet się cofnąć. W takim wypadku utrwalenie właściwego subklimaksu antropogenicznego może wymagać wzmożenia produkcji biomasy przez nawożenie gleby albo dosadzanie drzew.



CZY PARK JEST DZIEŁEM SZTUKI?

Schirmer,
Widok
parku Pücklera
w Muskau

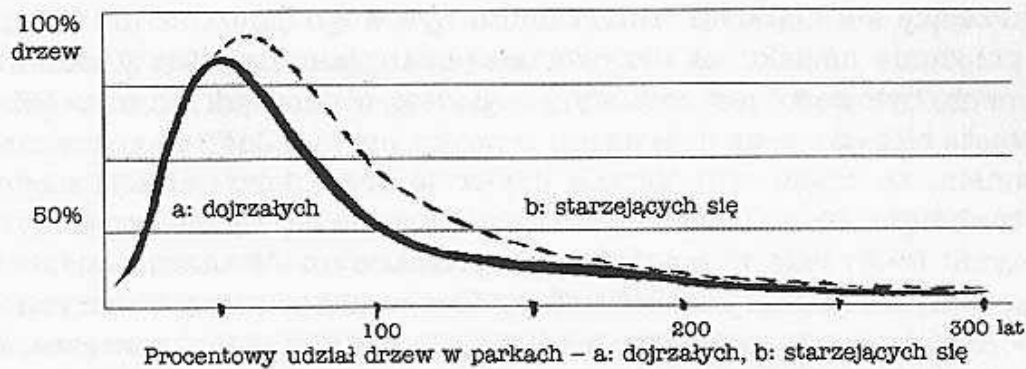
Bo sam park to przecież przyroda i to nietrwała. Nie tylko dlatego, że traci liście na zimę, a w naszym klimacie czasem pokrywa się bielą śniegu. To można zaplanować. Ale dlatego, że rośliny, chociaż nie uciekają, to są nieobliczalne. Ich kształt, czy los zależy często od przypadku. A przecież przyjęty powszechnie, wprowadzony przez Romana Ingardena termin "wartości artystyczne": "(...) dotyczy wyłącznie dzieł sztuki i oznacza świadomie nadane w procesie twórczym właściwości przedmiotowi, który właśnie dzięki tego rodzaju zabiegom kształtującym stał się dziełem sztuki (...). Inaczej mówiąc, wartość artystyczna to struktury formalne i treściowe, utrwalone w określonym tworzywie" Chociaż nie! Jak pisze Paweł Taranczewski, powołując się na Stróżewskiego: "(...) artysta nie "robi" wartości – absurdem, byłoby np. robienie piękna – stara się tylko postępować sumiennie i pracować odpowiedzialnie (...) twórczość przygotowuje jedynie grunt na przyjęcie wartości, które zstępują w dzieło jak łaska, przynajmniej w wypadku wartości wyższych". Tworzywo parku – "fundament bytowy dzieła sztuki" – jest więc warunkiem istnienia zapisanych w nim struktur, takich jak na przykład układy kompozycyjne czy przestrzenno-plastyczne. Fundament decydujący, ponieważ jak pisał Ksawery Piwocki kończąc wypowiedź na temat substancji zabytku: "Siła i moc dzieła sztuki żyje w jego substancji materialnej, w wymowie jego formy rozpylonej w morfemy tejże substancji, jej niszczenie niszczy więc najistotniejszy sens dzieła sztuki i zamienia wciąż żywy przekaz naszych przodków, przekaz urągający ich śmierci, na pustą formę, będącą tylko cieniem autentyku, na nagrobek wstawiony w miejsce żywego dzieła". Istnienie dzieła warunkuje więc istnienie wartości artystycznych, a istnienie dzieła jest ograniczone trwałością materiału, który je tworzy.

Materia parku jest zróżnicowana. Najtrwalsze w nim – ukształtowanie terenu i układ wodny – są odporne nawet na zaniedbania i zdarzenia losowe. Równie trwałe jest podstawowy układ kompozycyjny, którego zręby utrzymują się nawet mimo przebudowy i rozbudowy założeń ogrodowych. Odporny na działanie czasu, chociaż nie na zaniedbania i katastrofy, jest wystrój architektoniczno-rzeźbiarski parku – a także mimo prowadzenia prac pielęgnacyjnych, układ przestrzenny: wnętrz, osi widokowych i powiązań kompozycyjnych. Jak widzimy, ogranicza trwanie parku przede wszyst-

kim starzejący się materiał "fundamentu bytowego dzieła sztuki". Oczywiście położenie nacisku na drzewostan parku, jako na istotny składnik "fundamentu bytowego" jest osobistym poglądem, ale uzasadnionym w Polsce gdzie często niczego, poza drzewami, w parku nie ma. Jeśli więc powtórzę za Gilsonem, że dzieło swój kształt uzyskuje przez konfrontację modelu konceptualnego z materią – to dzieło sztuki ogrodowej będzie konkretyzacją zamysłu twórczego w materiale przyrodniczym. W takim dziele istnieje zarówno ład sztuki, jak i ład natury. Ład sztuki jest tym, co indywidualne, jednostkowe i niepowtarzalne. Ład natury jest jeden, powszechny i ponadindywidualny – w określonych warunkach określone siedlisko przyrodnicze, a w nim określone zbiorowisko roślin.

Zetknięcie tak odmiennych porządków nie może dać w wyniku dzieła stabilnego, dlatego park jako jednostkowe dzieło sztuki istnieje w ograniczonym czasie. Czas ten można sprecyzować, ponieważ przede wszystkim określa go długowieczność zastosowanego materiału roślinnego. Trwałości tego materiału nie możemy pominąć, bo przecież dzieło sztuki wyraża się przez materię w znacznie głębszym sensie niż tylko przez jej fizyczne istnienie. Józef Dutkiewicz pisze wręcz, że sąd określający wartość i charakter dzieła na podstawie jego zewnętrznych cech jest nieścisty i może prowadzić do błędnych wniosków. Stawia on etyczny postulat autentyczności materii dzieła ze względu na poszukiwanie w dziele minionym przede wszystkim prawdy artystycznej. Twórca nadaje materii w powstającym dziele formę, która jest bliższa znaczeniu, jakie temu pojęciu nadał Arystoteles, niż znaczeniu czysto estetycznemu. W parku tą materią, moim zdaniem, są przede wszystkim drzewa. Twórca ogrodu nie może opanować procesu starzenia się drzewostanu w trakcie swojego życia, ponieważ drzewa są przeważnie bardziej długowieczne od ludzi. Dlatego też, jak długo drzewostan jest ukształtowany przez projekt – tak długo mamy do czynienia z konkretnym dziełem określonego twórcy i epoki. Można więc stwierdzić czy park jako dzieło ma zamierzony kształt, a posługując się tablicami długowieczności drzew określić czas trwania tej zgodności kształtu z założoną formą.

W celu stwierdzenia zgodności stanu parku z jego zamierzonym kształtem wykorzystałem tabele opracowane przez Józefa Rokoszę, w których określił on okresy pełnej dojrzałości gatunków drzew rosnących w naszych parkach. Liczbę dojrzałych drzew, posadzonych zgodnie z projektem, w stosunku do ogólnej liczby drzew w parku przyjąłem jako kryterium zgodności stanu istniejącego z założonym. Analizie poddałem siedem parków wiejskich i pięć parków miejskich. Parki wiejskie (w Bieżuniu, Brześćcach, Guzowie, Krasnem, Ołtarzewie, Pęcicach i Turowicach) opracowałem na podstawie materiałów poinwentaryzacyjnych zawartych w pracy Józefa Rokoszy; parki miejskie na podstawie materiałów inwentaryzacyjnych zawartych w pracach magisterskich wykonywanych w SKTZ SGGW-AR w Warszawie (Zawilska, Wiewiórkę, Skurską, Świerczyńską, Niewińską-Snarską, Smorawską). Wyniki analizy są przedstawione na wykresach w rozbiciu na parki wiejskie i miejskie. Po statystycznej obróbce danych metodą średnich ruchomych i po wyrównaniu krzywych rozkładu wyników



otrzymałem następujące dane. Modalne, określające okres maksymalnej zgodności projektu z jego wykonaniem, wyznaczają dla parków wiejskich wiek ok. 55 lat, a dla parków miejskich ok. 45 lat. Zgodność istniejącego drzewostanu parku z projektowanym, w najbardziej tolerancyjnych granicach, kiedy kondycja co czwartego drzewa zgodna jest z założeniami projektu, obejmuje dla obu typów parku okres od ok. 25 do nieco ponad 100 lat od chwili powstania parku. W takim przypadku optymalny wiek parku zamyka się w granicach 40 – 65 lat jego istnienia, kiedy tylko co czwarte drzewo nie ma kondycji założonej w projekcie.

Warto wspomnieć, że Longin Majdecki ocenia okres dojrzałości parku na 25 – 75 lat od jego założenia. Aleksander Bartosiewicz uważa, że stan projektowany jest osiągany po upływie 30 – 50 lat.

W przeprowadzonej analizie starałem się przedstawić park znajdujący się w najkorzystniejszych warunkach. W rzeczywistości bowiem straty są dotkliwsze. Z badań Zofii Świerczyńskiej wynika, że w okresie pomiędzy 18 a 31 rokiem istnienia parku – cmentarza żołnierzy radzieckich w Warszawie – wymarło 16,4% drzew. A był to okres dla ich egzystencji najbezpieczniejszy, gdyż park był zaprojektowany bardzo dobrze i wzorowo pielęgnowany.

Znamy jednak fragmenty parków istniejące niewątpliwie dłużej niż stulecie. Trudno określić jak długo. W Polsce parki często ulegały dewastacji, a przynajmniej przez długie okresy nie były pielęgnowane i ich degradacja następowała przedwcześnie. Dlatego posłużę się przykładami ogrodów angielskich, które zarówno z klimatycznych, jak i społecznych przyczyn są zachowane w najlepszym stanie. Najstarsze z zachowanych fragmentów parków to: kasztanowa (*Castanea sativa*) aleja w Croft Castle z początku XVII wieku i również z tego wieku cisowy żywopłot w Blickling Hall. Z początku XVIII wieku pochodzą aleje: klonowa (*Acer pseudoplatanus*) w Landhydrock oraz złożona z dębów i buków w Castelcoole. Równie stary jest także formowany z bukszpanów i cisów żywopłot w Packwood. Najstarsze fragmenty parków – autonomiczne i proste w formie, a piękne bardziej dzięki upływowi czasu niż z zamysłu – mogą więc liczyć 300 – 350 lat. Poza tę granicę bowiem mogą sięgać tylko pomniki przyrody, a nie sztuki. Wiek zresztą nie umniejsza piękna parku. Nabiera on dodatkowej wartości artystycznej. Sizeranne pisał: "...w ten sposób prawie zawsze przyroda i czas umieją odtworzyć w kamieniu duszę, co go opuściła wtedy, gdy uległ zniszczeniu. Nie oddają kształtom okaleczonym ich piękności plastycznej. Natomiast udzielają im nowego rodzaju piękna: mianowicie

malowniczości". Te słowa jeszcze bardziej można odnieść do parków. Japończycy ten efekt nazwali *sabi* i uważali za główną wartość estetyczną, deformując drzewa w przyspieszony i szczególnie wyrafinowany sposób. Podobne efekty zresztą ceniono również w Europie. Jak pisał Moszyński: "...czasami drzewo rozdarte, złamane lub przegniłe przynosi efekt wielce malowniczy".

Konserwator Alois Riegl uznawał za równoznaczną z wartością artystyczną wartość nowości (*Neuheitswert*), która ulega zmianie wraz ze zmianą woli twórczej każdego czasu i każdej generacji, ale uważał, że w dziele, które nie jest dziełem współczesnym, istnieje tylko taka wartość artystyczna – określał ją nazwą *Alterswert* – "...jako zmysłowy substrat tych nastrojów, które u współczesnego człowieka wywołują wyobrażenie prawidłowości biegu, powstawania i przemijania, wyłaniania się jednostki z uniwersum i naturalnego rozplywania się w uniwersum". Walter Frodl, który rozwijał koncepcje Riegla, nie oceniał tej wartości jako jedynej artystycznej wartości charakteryzującej dawne dzieła, ale i u niego patyna wieku nosi taką samą nazwę, jest wartością wynikającą z dawności i ujawnia się w zjawiskach rozkładu.

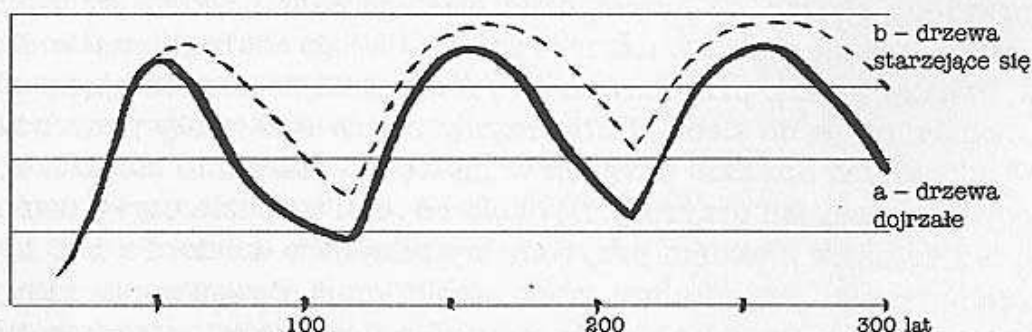
Chociaż stare drzewa umierają stojąc, to jednak umierają. Dlatego też wartość, o której wspomniałem, istnieje jedynie w ograniczonym czasie. Podjąłem próbę jej sprecyzowania opierając się na procesie starzenia się drzewostanu parku. Przyjąłem, że ta wartość jest dostrzegalna po okresie pełnej dojrzałości drzew i występuje w trakcie ich starzenia się. Za okres, w którym ten proces występuje, przyjąłem czas równy mniej więcej połowie okresu pełnej dojrzałości poszczególnych gatunków drzew. Analizie poddałem drzewostan badanych poprzednio parków. Okres, w którym przynajmniej co piąte drzewo miało wymagany wiek, mieści się pomiędzy 70 a 100 rokiem od założenia parku. W tym czasie jest wartością najbardziej znaczącą – nie zawsze więc park im starszy, tym bardziej widoczne są tego znaki. To kieruje naszą uwagę na odrębną, występującą w parkach, wartość estetyczną, na piękno przyrody. Ruskin widział w pięknie przyrody wartość absolutną – wzór wszelkiego piękna; narzucenie zaś łaadowi przyrody ładu sztuki powodowało utratę tej wartości: "...nie możemy już widzieć w nich (w parkach) pierwotności i sprawdzianu piękna. Przyroda jest nim jedynie wówczas, gdy jest dziewiczą, przestaje bowiem być sobą samą z chwilą, gdy wpływ jakiś plami i paczy jej dziewictwo". Ruskin absolutyzuje piękno ładu przyrody sądząc, że artystyczna wartość parku będzie wzrastać w miarę wtapiania się parku w naturę i zanikania jego charakteru jako dzieła sztuki. Uznając piękno przyrody, muszę stwierdzić, że zamieniając parki w lasy upodobniliśmy je do siebie, i utworzymy z nich rezerваты przyrody.

W poddanych analizie parkach w miarę ich starzenia ład sztuki jest zastępowany przez ład przyrody. Do około 65 roku istnienia parku dominuje w nim ład sztuki z pięknem przyrody wpisanym w dzieło. Po 130 latach istnienia park, jako jednostkowe dzieło sztuki, musi ulec entropii, a krzywa charakteryzująca go jako dzieło sztuki na naszym wykresie ulega spłaszczeniu. Dominuje teraz *constans* ładu przyrody. Trudno jest wtedy

wyróżniać piękno przyrody, ponieważ ten ład jest powszechny i statyczny. Można natomiast wyróżnić okres zmagania pomiędzy ładem sztuki i ładem przyrody ze względu na jego dramatyzm i dynamikę przebiegu, a także charakter tych zmagania zależny od kształtu dzieła. Takie ujęcie "piękna przyrody" jest wartością niewątpliwie dyskusyjną. Jeśli jednak park, odzwierciedlający zamiary twórcy, jest dziełem sztuki, a jako dzieło przyrody w swojej powszechności niczym się nie wyróżnia, to indywidualne piękno przyrody, jako odrębna wartość, musi się ujawnić w czasie tych zmagania – teoretycznie po upływie 65 – 130 lat od chwili założenia parku. Teoretycznie, bo czytelnik może powiedzieć zdenerwowany, że parki istnieją, przecież dłużej niż jedno stulecie.

Dawniej często tworzone park w sposób ciągły, zmieniając jego partie w rytmie mody czy kaprysów. Janusz Kęmbowski uważa, że: "...To, co jest sztuką w ogrodach wypływa z ingerencji i to stałej człowieka w naturę". Ten proces miał istotnie dawniej w Polsce duże znaczenie. Inwestorzy parków, a częściej ich żony – to na przełomie XVIII i XIX wieku czołowi nasi projektanci. Natomiast pod koniec XIX wieku ogrodnicy planiści posługując się wzornikami, dostosowywali typowy układ parku do miejscowych warunków, a większość prac w terenie, przekształcenia i prace konserwacyjne, wykonywali właściciele – jako właściciele ziemscy obeznani z pracami ogrodowymi. Park stawał się dziełem rodziny jak wnętrze mieszkania. Dzisiaj jest to jednak epoka zamknięta, chociaż może powrócić, wraz z powrotem do życia instytucji rodzinnych siedzib.

Decydujące w historii znaczenie miały przekształcenia innego rodzaju. Co pewien czas nadchodziły okresy wielkich zmian. Wtedy masowo przebudowywano parki albo, jeśli park podobał się mimo zmiany gustów, dołączano do niego obszary zaprojektowane w nowym stylu. Zmiany te odbiegały nieco od zmian stylistycznych w innych dziedzinach sztuki i były właśnie podyktowane objawami starzenia się parków. Pierwszy okres masowej w czasach nowożytnych przebudowy i wytyczania nowych parków zainicjował swoją działalnością w końcu XVII wieku Le Nôtre. Później intensywnie przekształcano ogrody regularne w krajobrazowe albo zakładano nowe, w nowym stylu, w siedemdziesiątych i osiemdziesiątych latach XVIII wieku. W wieku XIX okres ten przypadł na koniec stulecia – lata dominacji parków naturalistycznych; na przykład jeden z najpopularniejszych wówczas planistów, Walery Kronenberg założył w końcu XIX wieku niemal trzysta



Trwałość wyrazu artystycznego parku, który jest przekształcany w odstępach stuletnich określania przez:
a – drzewa dojrzałe, b – drzewa starzejące się

parków. Dzisiaj ponownie obserwujemy narastającą falę aktywności w tej dziedzinie. Przebiega ona pod hasłami adaptacji i rewaloryzacji starych ogrodów. Jak można zaobserwować na rysunku, związana z tworzywem parku jego wartość artystyczna ulega w ciągu dłuższego czasu fluktuacjom – rośnie w miarę dojrzewania drzewostanu, maleje natomiast w trakcie jego starzenia się, aż nastąpi czas, w którym park, aby istnieć, zmienia się. Przekształca się często w inne dzieło, innego twórcy. Stąd na przykład powszechny jest sąd, że warszawski Park Krasińskich to dzieło Franciszka Szaniora, mimo dwustu lat jego wcześniejszej historii. Nie uważa się również za istotne, że park i pałac Ludwika XIII istniał w Wersalu przed rozbudową założenia przez Le Nôtre'a. Zdarza się nawet, że rekonstruowane parki wiąże się ściślej z nazwiskiem ich konserwatora niż z którymkolwiek z wcześniejszych projektantów. Jako przykład może tu służyć powojenna rekonstrukcja Nieborowa i Wilanowa wykonana przez Gerarda Ciołka. Kto ze zwiedzających park w Wilanowie wie na przykład, że zespół rzeźb barokowych z parterów salonu ogrodowego został po ostatniej wojnie zwieziony z zabytkowego ogrodu w Brzezince.

W odnowionym parku proces wzrostu i utraty wartości artystycznej rozpoczyna się ponownie. Rozpoczyna się jednak z innego punktu. Park jeszcze istnieje, chociaż w szczątkowej formie. Rosną w nim piękne stare drzewa – więc praktycznie każdy projektant adaptował to, co z dawnego parku zostało. Włączał w ramy swojego dzieła dzieło poprzednika. Tak, jak Szekspir, który swoje dramaty opierał na motywach zaczerpniętych z innych sztuk. Stąd mimo zmian w krótszych okresach czasu, w makroskali wartość artystyczna historycznego parku wzrasta, chociaż jest to proces powolny.

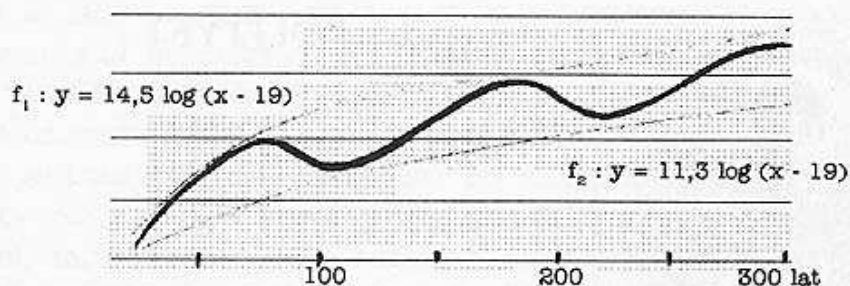
Powyższy tekst jest skróconym fragmentem z mojej poprzedniej książki "Wartości starych parków". Wtedy uważałem, że wartość artystyczna parku, podobnie jak innych dzieł sztuki, jest zawarta w jego formie i wraz z nią przemija. Zostają wartości historyczne. Dzisiaj zacząłem mieć wątpliwości. Przeprowadziłem sondę wśród architektów krajobrazu, architektów i rzeźbiarzy, co uważają za jądro sztuki w swoich działaniach; kiedy na plecach czują "oddech transcendencji". Żaden z nich nie mówił o formie, czy przestrzeni! Sztukę odnajdywali w relacjach, w związkach. Dla architekta, Jeremiego T. Królikowskiego istota sztuki architektonicznej tkwi w smaku, w relacjach do kultury, dla architekta krajobrazu Edwarda Bartmana sens artystyczny ogrodu leży w relacji do jego prywatnego lub zbiorowego użytkownika; w konkretyzacji jego marzeń. Jan St. Wojciechowski, rzeźbiarz, widzi istotę sztuki w jakości materii rzeźbiarskiej, bo ona jest nośnikiem jakości metafizycznej: Architekt krajobrazu Stanisław Rutkowski i architekt Tomasz Turczynowicz zgodnie widzą metafizyczny sens swoich dokonań we wpisaniu się w miejsce, w którym działają – we współpracy z Geniusem Miejsca.

I teraz już nie jestem pewny, czy można tak radykalnie ograniczać czas trwania parku, jako dzieła sztuki do jego trwania jako dzieła jednostkowego, w jednym umyśle zrodzonego. Bo być może, artyści są tylko pomocnikami Ducha Miejsca, którzy jak pisał Taranczewski tylko sumiennie

pracują, a piękno – jak łaska jest nagrodą, której przewidzieć nie sposób. Może, jak powiedział Kant, przyroda objawia się w sztuce, właśnie w tym wypadku, poprzez artystów, w miejscu, w którym jest. Może pytanie: czy park jest dziełem sztuki, jest zbyt obszerne. Może wystarczy stwierdzić, czy park jest dziełem kunsztu artysty i jak długo, jako dzieło tego kunsztu trwa. Ściślej, jaka jest jego wartość artystyczna.

Ksawery Piwocki twierdzi wręcz, że wartość artystyczna może ulec wartościowaniu wyłącznie w toku historycznego istnienia dzieła. Dzieła w historii "sprawdzają się" w swojej wartości artystycznej, bo miarą tej ostatniej jest właśnie zdolność do regeneracji siły znaczeń formalnych i treściowych. Za wartość historyczną, rzutującą na wartość artystyczną parku, uznać można to, co Walter Frold określił jako malowniczość zabytku – piękno zabytku w krajobrazie. Dla parku krajobrazowego jest to wartość szczególnie istotna. Wydobyć znaczenia tej wartości wymaga powiązania pojęcia "tradycja miejsca" z tezą o historycznym "sprawdzaniu się" wartości artystycznych parku. Niewątpliwie w toku zmian zachodzących w historycznym parku ulegają zanikowi elementy przypadkowe, chybione artystycznie oraz te, które nie wykraczają poza doraźną modę w panującym stylu. Stąd park w swych nawarstwieniach staje się dziełem harmonijnym i jednorodnym, stąd też jego malowniczość. Wygląda na to, że człowiek nie może być właścicielem Ziemi. Że może tworzyć na tej ziemi dzieła, ale ona je zagarnia i między innymi poprzez ludzi kształtuje swoje oblicze. Że, jak ponownie powtarzam za Kantem przyroda poprzez geniuszy kształtuje swoje oblicze. Spróbuję to sprawdzić. Na poprzednim wykresie określiłem czas trwania dzieła sztuki ogrodowej jako dzieła indywidualnego. A jeżeli w miarę starzenia się dzieła będzie ono co stulecie zastępowane kolejnym dziełem, i w ten sposób będzie przyroda realizować w sztuce swój cel – kształtowanie piękna swojego oblicza.

Wymierne skale wymagają niestety wielu ograniczeń. Ahistoryczna sztuka przemienia się w historyczną kulturę, w "tradycję miejsca". Dlatego żeby określić przebieg zmian wartości historycznych w czasie, muszę ponownie odnieść je do materialnej warstwy w parku – do jego drzewostanu. To zawężenie substancji materialnej ogrodu – jeżeli stwierdziłem, że pojęcie "tradycji miejsca" ma znacznie trwalszy charakter od poprzednio opisanych wartości artystycznych – wskaże na tendencję zmian wartości historycznych parku i określi minimum ich wzrostu. Ponieważ wartość dzieła jest w materii parku określona przez czas jej istnienia, obliczyłem ją iloczynem wieku drzew i procentu utrzymującego się w parku drzewostanu w tym wieku – drzewostanu założonego w pierwotnym projekcie oraz w koncepcjach kolejnych przekształceń ogrodu. Nie możemy przyjąć, że te wartości mogą osiągnąć swoje apogeum w określonym czasie ponieważ jest to proces, który trwa we wciąż odradzającym się parku. Narastanie zmian, jakie poprzez drzewostan zachodzą w wartości historycznej parku w badanym przeze mnie trzystuletnim okresie, może wskazać na tendencję tego wzrostu. Dlatego czas, w którym park osiągnie maksimum wartości historycznej, odniosłem do nieskończoności, aproksymując otrzy-



Przebieg zmian zachodzących w wartości historycznej parku przekształcanego w odstępach stuletnich

maną krzywą, zmian wartości z góry i z dołu odpowiednio przez funkcje logarytmiczne $f_1 : y = 14,5 \log (x - 19)$ oraz $f_2 : y = 11,3 \log (x - 19)$. Wprowadzenie tych krzywych zawdzięczam Paniom Helenie i Lucynie Kaziuko. Znaczy to, że dla $x \rightarrow \infty$ wartości wymienionych funkcji stabilizują się one i osiągają 100% wartości historycznej. Po trzystu latach istnienia parku ograniczające funkcje określają zmiany zachodzące w wartości parku w przedziale od niemal 70 do 90% jego maksymalnej wartości. Widzimy więc, że tak założenia teoretyczne, jak i praktyczne obserwacje są zgodne i prowadzą do konkluzji, że zarówno trzystuletni park, jak i park starszy reprezentują zbliżone wartości historyczne.

Ślady, jakie działalność człowieka pozostawiła w historycznych parkach, są wartością dla tych, którzy na ich terenie będą w przyszłości przebywać. Są one wartością nie tylko dlatego, że niosą wiedzę o przeszłości, ale również dlatego, że korzenie świadomości człowieka tkwią także w terenie, który go otacza. Stąd jego stosunek do otoczenia jest nacechowany uczuciem. A przecież klasyczna definicja wartości Floriana Znamieckiego mówi, że: "Wartość względna to przedmiot, któremu u podmiotu odpowiada psychologiczne zjawisko uczucia". Ponieważ przeszłość przejawia się w parkach w sposób ciągły, a następstwa wynikają z uprzedniości, park jest w tej ciągłości wartościowany dodatnio i im bardziej w głąb czasu sięga korzeniami, tym wartość ta jest wyższa.

W oczach mamy pytanie – dlaczego ta krzywa zaczyna się od zera? I tych pytań jest więcej. Bo wszystko jest abstrakcją. Więc próbujemy ją rozwikłać. Pierwszą abstrakcją jest klimaks – stan, kiedy przyroda znajduje się w ustabilizowanej równowadze – zwyciężyły w walce o miejsca te rośliny, które tu mają rosnąć, bo taka ziemia i taki klimat, a za nimi poszły te zwierzęta, które w tym klimacie i z takimi roślinami mają żyć. Jest to abstrakcja, bo jeszcze dzisiaj, w północnej Polsce, zarastają polodowcowe jeziora i jeszcze klimaks, czyli stan równowagi nie został osiągnięty od 10 tysięcy lat. Ale przyjmijmy to za punkt wyjścia – porządek przyrody.

Nikt nie buduje piaskownicy na pustyni
nie zakłada ogrodów w raju
ani bidetów w oceanie.

Przyroda stworzyła stabilny, teoretyczny system, który w momencie swojego urzeczywistnienia utraciłby całą dynamikę. Waż zjadający własny ogon, utrata sensu. Ten stabilny układ, prócz kosmicznego kataklizmu mógłby zburzyć tylko człowiek. Więc Bóg stworzył człowieka i wygonił go z Raju. Jeżeli już nie jesteśmy w raju, to zajmijmy się polityką.



TAJNIKI POLITYKI

Otto Pankok,
Chrystus przełamujący karabin, 1950 r.

W ogrodach zaszyfrowane są również tajniki polityki. Nie tylko tej, szeptanej wieczorami w altanach.

“Polityka jest zastosowaniem historii, podobnie jak medycyna jest zastosowaniem nauk przyrodniczych.” Te słowa Hipolita Taine obrazują ścisły związek polityki i historii (czy również historii sztuki?) Polityka wymaga operowania normami. W historii sztuki obiektem, którego istnienie i trwanie określają normy, jest zabytek – lub inaczej “dobro kultury”. Międzynarodowe określenie zabytku “monument” wywodzi się z łacińskiego czasownika *monere*, odpowiadającego takim znaczeniom jak: przypominać, ostrzegać, karcić, nauczać, karać, przepowiadać – zawiera więc silne pierwiastki dydaktyczne.

Sztuka to nadbudowa
na grzbiecie obywatela;
Trzyma niewidzialne lejce,
którymi prowadzi
po drodze czasu.

Nie trzeba sięgać po spiskową teorię dziejów, żeby stwierdzić, że nie zawsze system norm był określany przez centrum polityczne, szczególnie w Polsce, która przez wiele lat była politycznie podzielona i podporządkowana zaborcom. Dlatego przy określaniu norm społecznych muszę się posłużyć, opisanym przez Misztal, socjologicznym pojęciem “audytorium”, które określa grupę społeczną będącą źródłem wartości uznawanych i pełniącą funkcję grup odniesienia normatywnego. Wyróżnienie grupy “audytorium” jest niezbędne ze względu na funkcję wartościującą tej grupy i jej zasadniczą rolę w procesie tworzenia ideologii oraz dysponowanie takimi sankcjami – karami, nagrodami – którymi nie rozporządzają małe grupy.

W miarę jak życie społeczne ulegało przekształceniom zmieniał się również skład grupy stanowiącej “audytorium”. Czasem wspierała ona ośrodki władzy politycznej, czasem pozostawała wobec niej w opozycji, czasem grupy o takim charakterze, wyznające odrębne systemy wartości, pozostawały we wzajemnym konflikcie. Inaczej też, za każdym razem, traktowały to, co nazywamy zabytkiem. Wykorzystywały go w różny sposób, żeby oddziaływać na świadomość społeczną i nagiąć ją do własnych celów. Dlatego, żeby zrozumieć polityczną rolę zabytków, powinniśmy

prześledzić, jak odnoszono się do nich w przeszłości i jak odnosimy się do nich dzisiaj: z obojętnością, nienawiścią czy tęsknotą.

Pierwsze zarządzenia dotyczące ochrony zabytków w naszej erze wiążą się z koniecznością legitymizacji ciągłości władzy po upadku Cesarstwa Rzymskiego. Organizacja Kościoła, opierając się na Prawie Bożym, takiej legitymizacji nie potrzebowała, ale było to niezbędne dla społecznej akceptacji władzy cesarskiej, uzurpowanej przez barbarzyńskich najeźdźców. Stąd też wzięły się próby, podejmowane przez kolejne ośrodki decyzyjne, zachowania materialnych śladów ciągłości cesarstwa poprzez zarządzenia dotyczące ochrony zabytków starożytnego Rzymu. Były one zawarte już w Kodeksie Teodezjusza z czwartego wieku. Zakazy niszczenia zabytków ponawiają Teodoryk na przełomie V i VI wieku oraz Karol Wielki na początku IX wieku.

W Średniowieczu ochrona antycznych zabytków straciła na znaczeniu. Centrum polityczne przesunęło się na pozbawioną ich północ, okrzepła też i znalazła własne środki wyrazu średniowieczna sztuka. Kościół kulturował ciągłość tradycji przez wykorzystywanie relikwii – zabytków przeszłości oddziaływujących zgodnie z wyrażoną przez Hugona od św. Wiktora ideą: "Wszystkie rzeczy widzialne mają sens symboliczny, to znaczy przenośnie dane są dla oznaczenia i wyjaśnienia rzeczy niewidzialnych".

W XIV wieku upadły dotychczasowe centra normotwórcze. Władza papieska znalazła się w "niewoli awiniońskiej", cesarstwo zostało w 1356 roku zlikwidowane Złotą Bullą Karola IV Luksemburskiego. Równocześnie ośrodki życia gospodarczego, politycznego i kulturalnego przeniosły się na południe, na teren półwyspu apenińskiego. Ziemia tu obfitowała w zabytki antyku, a równocześnie centrum władzy było rozproszone między rywalizujące ze sobą miasta. Mogło więc powstać, ponad istniejącymi podziałami politycznymi, specyficzne "audytorium" intelektualno – artystyczne, które wysuwało własne normy wartości. Dominację tej grupy legitymizowało między innymi piękno jako wartość absolutna, a ponadczasowość tej wartości wyrażała się w pięknie dzieł antycznych. Jak pisał Alberti: "Co ludzka sztuka może stworzyć tak trwałego, żeby było dostatecznie uodpornione na niszczycielskie działanie człowieka? Jedynie tylko piękno może wyjednać łaskę u krzywdzicieli, uśmierzyć ich zapędy i doprowadzić do tego, że nie wyrządzą mu krzywdy. Ośmielam się stwierdzić, że żadne dzieło w żaden sposób nie może być nigdy lepiej zabezpieczone od niszczenia przez ludzi i stać się jakby nietykalne niż przez dostojęństwo i wdzięk swojego piękna". Dyktowanie norm przez audytorium intelektualno – artystyczne wkraczało w zakres władzy politycznej, toteż wywołało reakcję.

Jako pierwszy przeciwko traktowaniu piękna jako wartości absolutnej wystąpił Kościół, mówiąc ustami Savanaroli: "Każdy malarz przedstawia samego siebie (...) Choć maluje różne obrazy fantastyczne i realne, wszystkie noszą piętno jego umysłu". Savanarola rozpoczął akcję niszczenia dzieł sztuki – było to jednak marnowanie potencjału, który należało wykorzystać. Spalono go na stosie, a głos "audytorium" został przejęty pod opiekę papieską. Papiestwo w staraniach o legitymizację swojej władzy nie mogło już opierać się wyłącznie na autorytecie Pisma Świętego wykorzystywanym

przez reformację, a po *sacco di Roma* przestało być również siłą polityczną. Odwołało się więc do tradycji jako wyrazu ciągłości swoich uprawnień, do tradycji sięgającej czasów antycznych. Dlatego Vasari, Brunelleschi, Alberti, Giuliano da Sangiallo, Serlio i Vignola dokonują szczegółowych pomiarów resztek starorzymskiej architektury. Papieże: Aleksander II i Juliusz II organizują prace wykopaliskowe, a w 1515 roku Rafael Santi zostaje z woli Leona X opiekunem prowadzonych w Rzymie wykopalisk i dwa lata później pierwszym w dziejach konserwatorem zabytków antycznych Rzymu. Rezultatem tych zadań był nie tylko pomysł Rafaela odbudowy antycznego miasta, ale także jedyny jego traktat, pisany w formie listu do papieża, opisujący stan zniszczeń, oraz wyrażający głęboki żal, jaki wywołuje widok ruin Wiecznego Miasta, ongiś stolicy świata. Traktat wzywa rząd papieski do roztoczenia państwowej opieki nad zabytkami. Papież Paweł III, zdopingowany złupieniem Rzymu w 1527 roku, wydaje odpowiednie brewe w pierwszym roku swojego pontyfikatu.

Na niezależność środowisk intelektualno – artystycznych i stosowane przez nie kryterium piękna dla oceny zabytku nie mogły się zgodzić powstające monarchie absolutne. Podobnie reformacja nie zgadzała się na tradycję papieską odwołującą się do ciągłości swojego trwania. Do ciągłości potwierdzanej przez zabytki z początków chrześcijaństwa. Prócz tego, zarówno reformacja, jak i rodzący się absolutyzm nie mogły konkurować z taką liczbą i klasą zabytków sztuki antycznej jaką dysponował Rzym i renesansowe włoskie miasta. Wszystko to wymagało wyabstrahowania z materialnej warstwy zabytków ponadczasowej normy, którą można było się posłużyć celem wykazania niezmiennego i opartego na "prawie naturalnym" charakteru władzy – a przy tym swobodnie normą tą manipulować. Kontynuowano więc zmatematyzowaną normę estetyczną starożytności, unaoczniając jej proveniencję cytatami detali antycznej architektury i jej porządków, mitologiczną symboliką rzeźb ogrodowych, zastosowaniem hippodromu rzymskiej willi wiejskiej jako wzoru salonu ogrodowego itp. Równocześnie, po rozpowszechnieniu w 1570 roku *Retoryki* Arystotelesa, wykształcono pojęcie "perswazji" jako artystycznej formy retoryki. Jej cel określił wyraźnie malarz Nicolas Poussin: "Dzieło nie jest elementem obiektywnym, jest środkiem działania". Sztuka o takim obliczu, w założeniu poddana normom niezmiennym i absolutnym, stawiała się jednolita i ahistoryczna. Dzieła wcześniejsze były traktowane tak samo jak obiekty współczesne i musiały swoją przydatność potwierdzić w życiu. W miarę utraty wartości użytkowych były adaptowane, przebudowywane, rozbudowywane – rzadziej likwidowane. Mimo naturalnej ewolucji sztuki barok wykształcił przekonanie, że sztuka, podobnie jak ustrój społeczny, jest oparta na niezmiennym porządku, a alternatywą tego porządku jest chaos i anarchia.

Trwająca w Europie walka z absolutyzmem musiała ten porządek podważyć – również w odniesieniu do norm estetycznych. W państwach wrogich absolutyzmowi odwołano się bezpośrednio do przyrody jako "pranormy". W Holandii teoretyczną podbudowę tych ruchów stanowił panteizm Spinozy, a praktyczny ich wyraz – kult kwiatów i malarstwo pejzażowe. W Angli

panteizm Shaftesburego zapłodnił twórców ogrodów pejzażowych. W Polsce sprzeciw wobec absolutyzmu wyraził się w sarmatyzmie i apoteozowaniu życia wiejskiego. Jak pisał w 1680 roku A. Tylkowski: "Rzeczy, które powstają ze złota, srebra, czy z malowania, gdy się je ogląda trzy czy cztery razy, to ma się ich dość, natomiast nie ma się dość dzieł natury, jak łąki, góry, rzeki, ogrody. Przyczyną tego jest, że my sami jesteśmy dziełem natury. Przeto rzeczy należące do natury bardziej nam odpowiadają". W XVIII wieku walka z absolutyzmem rozwinęła się w walkę z porządkiem feudalnym i objęła większość krajów Europy oraz terenów związanych ze Starym Kontynentem. Przewagę gospodarczą zdobyła nowa warstwa społeczna – burżuazja, a skupione wokół niej "audytorium" wysunęło nowy pakiet norm społecznych. Dla tej grupy "odwieczna" legitymizacja władzy była ideą, nie do przyjęcia, bo ona tę władzę samodzielnie zdobywała. Przeszkodą, którą należało w toku walki pokonać, była także niezmiennosc panującego kanonu estetycznego i wynikająca stąd jego ahistoryczność. Toteż kontynuowano atak na dotychczasowe normy jako na sztuczny twór, przeciwstawiając im naturalny charakter przyrody i wynikający z niej obiektywny charakter "prawa naturalnego". We Francji teoretyczną podbudowę dla tej idei dali Encyklopedyści, a przede wszystkim Jan Jakub Rousseau, w Anglii wcielali ją w życie projektanci ogrodów i powieściopisarze: Daniel Defoe i Jonathan Swift. Jednocześnie, dla wykazania nieobiektywnego charakteru dotychczasowych norm estetycznych, oparto się na dziełach sztuki nie wykorzystujących tych norm, a równie spójnych i doskonałych:

- dziełach sztuki wschodniej, przede wszystkim Chin, ale również Japonii, Indii i krajów muzułmańskich;
- wszechobecnych w Europie zabytków sztuki średniowiecznej;
- uprzystępnianych zabytkach nieantycznej sztuki starożytnej;
- odczytywanych na nowo dziełach sztuki antycznej poznawanej z prowadzonych w XVIII wieku wykopalisk.

Ponieważ w XVIII wieku wpływy starego i nowego porządku były równie silne, obie grupy "audytorium" starały się wykorzystać nowe odkrycia do propagowania swoich idei. Stary porządek wprowadził w ramy życia dworskiego ideę powrotu do przyrody; początkowo widać to było w obrazach Watteau, Fragonarda czy Bouchera oraz w ornamentyce rokoka, później wykorzystywano tę ideę do prezentacji wyidealizowanych, feudalnych stosunków społecznych życia wiejskiego w literaturze pasterskiej, a także w kształtowaniu ogrodów sielankowych typu arkadyjskiego. Przedstawiciele nowego porządku, którzy w podboju świata zetknęli się z dziką przyrodą, przeciwstawiali pasterzom i pasterkom postawę Robinsona Crusoe, a porządek natury stawiali wyżej niż porządek sztuki.

Odmierna była też postawa obu grup wobec wpływów kultury wschodniej. Arystokracja feudalna wykorzystywała je do odświeżenia dekoracji swych ogrodów i wnętrz pałacowych – w *chinoiserie* rokoka, w zamiłowaniu do porcelany, w pałacach tureckich, minaretach, indyjskich i chińskich pawilonach etc. Nowy porządek, reprezentowany początkowo głównie w Anglii, sięgnął do tradycji Chin, jako do wzoru stosowania idei panteistycznego

ładu przyrody i wyzwolenia roślin; poprzez kształtowanie ogrodów krajobrazowych, tworząc typ ogrodu chińskiego. Zarysował się też odmienny stosunek do zabytków sztuki średniowiecznej. Dotychczasowe "audytorium" starało się wykorzystać je do zobrazowania dawnej świetności rodu i podniesienia walorów swoich rezydencji. Jak pisała Izabella Czartoryska: "Wieża starodawna, zamek spustoszony, kawał muru mchem obrosły, wzbudzają uczucia różne, rozrzewniają, zastanawiają, unoszą myśli, przeszłość zwracają i dodają powagi Drzewom, Gór, Ogrodom i każdemu miejscu, w którym się znajdują". Stąd też na przełomie XVIII i XIX wieku przeprowadzano masowo rozbiórki zamków, aby doprowadzić je do stanu malowniczej ruiny. Stawiano też powszechnie nowe ruiny, w niepłonnej nadziei, że nawet specjaliści uznają je za autentyczne. Dla nowego audytorium odkrywanie przeszłości służyło odnalezieniu korzeni świadomości zbiorowej ojczystej tradycji, można to dostrzec zarówno w twórczości Goethego, Schillera czy Waltera Scotta, jak też w otaczaniu opieką zabytków własnego kraju (pierwszy zabytek architektury średniowiecznej – Inverary Castle w Szkocji, został odbudowany przez Roberta Morrisa w 1745 roku).

Inaczej też odczytywano przekaz antyku. We Włoszech spoglądano na zabytki starożytności przez pryzmat zniszczeń, dokonanych przez czas, widocznych na sztychach Piranesiego i w obrazach Alessandro Magnasco. W Anglii połowy XVIII wieku nowe oblicze antyku odkrywano poprzez ryciny Palmiry, Baalbeku, Aten i pałacu Dioklecjana w Splicie. W tym czasie rozpoczęto wykopaliska w Pompei i Herkulanum, których wyniki podsumował w 1764 roku Joachim Winckelmann dziełem "Historia sztuki starożytności". Nowe odkrycia pozwoliły szerzej spojrzeć na przeszłość i różnorodnie ją wykorzystać. Dawne "audytorium" wykorzystywało wykopaliska do wzbogacenia swoich rezydencji o liczne lapidaria lub wmurowując je, jak np. w Arkadii, w ściany pawilonów. Dla podniesienia prestiżu władzy, rodzący się klasycyzm Katarzyna II zaadaptowała przy rozbudowie swojej stolicy – Petersburga. Nowe "audytorium" wykorzystywało zdobycze ostatnich odkryć odmiennie. Klasycyzm odwołał się do prostoty "złotego wieku" i szczególnie odkrycia w Pompei przyczyniły się do powstania angielskiego klasycyzmu wewnątrz mieszczańskich. Natomiast Rewolucja Francuska odwołała się bezpośrednio do ideologii Republiki Rzymskiej – co później wykorzystał Napoleon reaktywując Cesarstwo, jako jej naturalną konsekwencję popartą stylem empire. Także zabytki przeszłości, służące dotąd podniesieniu prestiżu jednostek, zaczęły być wartością zbiorową. Na przykład Muzeum Brytyjskie, powołane uchwałą parlamentu z 1753 roku, było oparte głównie na mieszczańskich zbiorach lekarza kolonialnego.

Jak widzimy, obie strony konfliktu odwoływały się do przeszłości szukając w niej argumentów uzasadniających ich racje. Wyzwalające się spod feudalnej kurateli "audytorium" intelektualno-artystyczne próbowało znaleźć formułę kompromisową. W sferze idei, obok racjonalizmu oświecenia, tworzone kosmopolityczne grupy nacisku powiązane wtajemniczeniami odwołującymi się do starożytnego Egiptu i średniowiecza – przykładem może tu służyć wolnomularstwo (istnieje hipoteza postawiona przez Baranowskiego, że pojawienie się w Polsce architektury neogotyckiej pozostawało

w związku z likwidacją wolnomularstwa). W sztuce ogrodowej zatarciu różnic miało zaradzić eklektyzm równouprawnienia stylowego, a elementem łączącym miały być zniszczenia dokonywane w ogrodach przez czas. Stąd np. w Anglii reakcją na spustoszenia, dokonywane przez francuskich rewolucjonistów w ogrodach Wersalu, był żal za niszczeniem starych drzew, który poruszył zarówno poetę Delilla, jak malarza Roberta.

Pod koniec XVIII wieku szybko wzrastało znaczenie burżuazji, która dla stworzenia nadbudowy politycznej swojej władzy sformułowała ideę państwa narodowego i wokół tej koncepcji, godzącej różnorodne interesy, skupiło się całe ówczesne "audytorium". Od czasu, kiedy Herder i Hegel tworząc filozofię historii uznali relikty kultury jako wyraz charakteru narodu, "audytorium" wysunęło pojęcie "zabytku narodowego" jako pojęcie mające wartość państwowotwórczą. Termin ten powstał w trakcie Rewolucji Francuskiej i dominował przez cały ubiegły wiek. Zburzenie Bastylli było raczej symbolicznym epizodem. Obywatel Gregoire powstrzymał w Konwencji planowane rozbiórki katedr w Amiens, Chartres i Strasburgu, a dekrety rewolucyjne przeprowadziły nacjonalizację i nakazały inwentaryzację *monuments nationales*. Rozpoczęto od rozpoznania posiadanych zasobów i przeprowadzono selektywnie prace zabezpieczające. Komisja Tymczasowa Sztuki Konwentu wydała w 1793 roku instrukcję inwentaryzacyjną, a jednocześnie A. Lenoir organizował *Musée des Monuments Français*. Podobne inicjatywy podjęły w XIX wieku inne państwa europejskie. Stosunkowo wcześniej, pod wpływem utraty niepodległości, zbliżone działania podjęły opiniotwórcze kręgi w Polsce. Tutaj "audytorium" wyrażające ideę narodową nie dysponowało władzą wykonawczą i musiało opierać się na inicjatywach prywatnych. Już w 1786 roku społeczną akcję inwentaryzacyjną próbował zorganizować ks. Ksawery Zubowski, wydając prospekt pisma periodycznego pt. "Kollekcya starożytnych i tegoczesnych osobliwości w kraju y za krajem znajdujących się Naród Polski interesujących". Cel swojej akcji autor tak określił: "Tu w swojej postaci, dałby się widzieć ów gmach obronny gustu, zabytków, mocy i starania staropolskiego narodu. Tu by się historia w ich najobfitszym potoku ochylną, sztuka i dowcip znalazły przykład, a młódź dzisiejsza, kto wie, jeśli nie najskuteczniejszą w tych obrazach uczuła pobudkę ducha przodków swoich naśladowanie". Ponieważ jako wzór narodowy wysuwano ideologię sarmacko-ziemiańską – w przeciwieństwie do innych krajów, które skupiały swoją uwagę na narodowych zabytkach architektury – Zubowski tak definiuje jedną z klas zabytków: "ogrody i pańskie rezydencje *in flore* zostające".

Wykorzystanie zabytków do celów identyfikacji narodowej było najmocniej wyrażane w dążących do zjednoczenia Niemczech. W promemoriach F. Kuglera z 1846 roku, miało wręcz służyć "(...) eksploatacji wartości starożytnej jako siły podtrzymującej ducha jedności narodowej i państwowo twórczego czynnika". W Polsce walka o utrzymanie tożsamości narodowej, wykorzystująca w tym celu zabytki sztuki i kultury, toczyła się w czasach rozbiorów. Zaborcy starali się zlikwidować materialne ślady polskości. Rosja przebudowała klasztory i zamki na więzienia m.in. w Sandomierzu, Lubli-

nie, Piotrkowie i na św. Krzyżu; w Bibliotece Królewskiej umieszczono kozackie stajnie. Austria przekształciła w więzienia klasztory w Krakowie, Lwowie i Wiśniczu. Zburzono kościoły na Wawelu, a sam zamek zamieniono w koszary. Prusy zburzyły kościoły św. Krzyża, św. Łazarza, Marii Magdaleny, klasztory franciszkanów i karmelitów. Zamieniono w więzienie klasztor w Koronowie. Polska starała się odpowiadać w miarę możliwości kontrakcją, rekonstruuując niszczone obiekty. Pierwszej rekonstrukcji dokonał w 1857 roku Wandelin Pusłowski, odbudowując dworek w Merecowszczyźnie – miejscu urodzenia Tadeusza Kościuszki. W obliczu zagrożeń I Wojny Światowej, Jarosław Wojciechowski pisał w instrukcji z 1915 roku: "Powiedzmy bowiem od razu, że wartościowe pomniki architektury, jeśli ruinę ich spowodował nie czas, lecz nagła katastrofa, nie tylko mogą, lecz powinny być odbudowane; odbudowywano je też dotąd zawsze, o ile tylko tego okazała się możliwość". Podobnie postępowano po ostatniej wojnie, a Jan Zachwatowicz jako powód takiego postępowania wysunął reakcję na zniszczenia wojenne oraz ideową i emocjonalną wartość rekonstrukcji. Skonkretyzował te poglądy Walter Frodl pisząc: "Odbudowa po 1945 roku miast polskich, a przede wszystkim stolicy Warszawy, była wybitnie politycznym zadaniem".

W XIX wieku, wieku nauki i postępu, obok "audytorium" wyznającego ideę państw narodowych, zaczęło się kształtować nowe "audytorium" intelektualno-naukowe, wysuwające w znacznej mierze własne poglądy, poglądy świata naukowego. Sformułowano je we Francji, zgodnie z poglądami historyków i inżynierów, grupy dominującej w tym "audytorium" pierwszego okresu myśli naukowo-technicznej. Już w 1830 roku historyk F. Guizot, w raporcie do Ludwika Filipa nawoływał, do "...ratowania zabytków kraju, które są nie tylko najwspanialsze w Europie, ale stanowią kompletną ilustrację całego rozwoju cywilizacji". W ślad za tym, Monarchia Lipcowa zmieniła oficjalne brzmienie nazwy określającej dzieła zabytkowe z *monuments nationales* na *monuments historiques*, a Prosper Mérimée, pisarz i inspektor generalny zabytków, przypominał w 1848 roku o konieczności ochrony "pomników typów", które urzeczywistniały jednolitość stylu charakterystycznego dla epoki.

Nauka w XIX wieku była pojmowana jako umiejętność uogólniania, a w połączeniu z nowymi osiągnięciami inżynierii stała się na polu ochrony zabytków popisem finezji dokonywanych rekonstrukcji. Zgodnie z definicją czołowego wówczas architekta restauratora E. Viollet-le-Duca: "Restaurowanie budowli, to nie jej utrzymanie, naprawienie czy odtworzenie, to jest jej przywrócenie w stan kompletności, który być może nie istniał w określonym momencie". Ten nurt myśli naukowo-inżynierskiej jest do dzisiaj żywy, szczególnie w pracach o charakterze technicznym i widzimy jego efekty zarówno w licznych rekonstrukcjach historycznych parków, jak i architektury.

U progu XX wieku środowiska naukowe przeszły od uogólnień do koncepcji badawczych, co zmieniło również ich spojrzenie na kwestię ochrony zabytków. Zabytek stawał się przede wszystkim dokumentem historycznym, którego podstawowym walorem była autentyczność. Przedstawiciel idei takich metod naukowych, Alois Riegl, zwalczał wszelką ingerencję w dzieło sztuki, dopuszczając tylko zabezpieczenia nie wnikające w jego

substancję. Ten odłam audytorium naukowego poparły środowiska artystyczne widzące w rekonstrukcjach nie tylko fałsz naukowy, ale przede wszystkim fałsz artystyczny. (Również ten kierunek w ochronie zabytków pozostał żywy do dzisiaj, a konflikt wymienionych wyżej grup naukowych odżył w Polsce po ostatniej wojnie w znanym sporze "modernistów" z "zabytkowiczami").

Po I wojnie światowej ukształtowało się już jednolite "audytorium". Postępująca etatyzacja środowisk naukowych i inżynierskich, umacnianie się roli państwa w życiu społecznym spowodowały zwiększenie wpływów tych środowisk na życie polityczne. Stąd też środowiska te mogły, wraz z rządzącą warstwą społeczną, ustalić formuły kompromisowe, również w dziedzinie ochrony zabytków i zawrzeć je w ramach norm prawnych. Spośród licznych norm prawnych, które w tym czasie powstawały, zajmę się tymi, które tworzyła odradzająca się Polska – również dlatego, że dalej przywiązywała znaczną rolę naukową i społeczną do zabytków sztuki ogrodowej, a nawet zabytków przyrody. Już w 1914 roku Józef Muczkowski podkreślał konieczność stworzenia nowego pojmowania zabytków przyrody, które: "...są zabytkami historii naszej planety. Właściwości historyczne występują także i przy tych zabytkach i z tego powodu mają one równorzędne znaczenie ze zabytkami starożytności, gdyż i przy nich zależy nam na tym, aby świadectwa przeszłości naszej ziemi nie zaginęły". Wiazało się to także ze znaczną rolą w nauce polskiej nauk przyrodniczych i z wpływami ich przedstawicieli. Pierwszy dekret – "O opiece nad zabytkami sztuki i kultury" (Dz. Pr. 1918, nr 16, poz. 36), został opublikowany 31.10.1918 r. i poddawał opiece prawa wszystkie zabytki nieruchome, bez względu na tytuł ich własności. Wytyczne do tego dekretu, pod tytułem "Opieka nad zabytkami i ich konserwacja" wydane dwa lata później przez Ministerstwo Sztuki i Kultury wyrażały poglądy nowoczesnych grup naukowych, akceptujących jednoczące założenia rodzącego się państwa. Podkreślały, że: "(...) jest obowiązkiem naszym starać się, byśmy istniejące zabytki przekazali potomności w stanie o ile możliwości nieskażonym..." i wysoko ceniły istniejące w nich nawarstwienia, jako "(...) obraz życia owych pomników przeszłości...", a równocześnie akceptowały rekonstrukcje uważając, że rekonstrukcja: "(...) wobec oryginału posiada zaledwie wartość znikomą, lecz z chwilą, kiedy oryginał został zniszczony lub przepadł, – wierna kopia zawiera od razu wartości. Brak oryginału niekiedy wprost nakazuje posiłkować się kopią". Zalecenia podkreślały konieczność ochrony zespołów zabytkowych – zarówno miejskich jak i wiejskich – nie tylko ze względu na ich walory historyczne, ale również krajobrazowe oraz konieczność ochrony zabytków przyrody ożywionej i nieożywionej. Zalecenia zwracały uwagę na potrzebę ochrony starych ogrodów ozdobnych, zadrzewień pamiątkowych i cmentarzy, bo "(...) przecież są to pomniki przeszłości, najłatwiej przemawiające nawet do duszy i umysłów uspionych. Wśród tych zabytków nikt nie dozna znużenia, mają one w sobie wyłącznie siły krzepiące". Zalecenia te zostały wsparte rozporządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z 6.03.1928 r. (Dz. U.R.P. nr 29, poz. 265), ustawą sejmową z 25.01.1933 r. (Dz. U. nr 10, poz. 62) i rozporządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z 28 grudnia 1934 roku (Dz. U. nr 110, poz. 974). Wszystkie te normy prawne brały pod ochronę nie

tylko budowle z otoczeniem, ale również "ogrody ozdobne oraz aleje cmentarne i przydrożne, drzewa sędziwe i okazałe". Na tej podstawie w okresie międzywojennym wiele parków, a nawet wiele starych drzew i grup drzew wpisano w rejestr zabytków i poddano ochronie (głównie w województwach krakowskim i poznańskim).

W Polsce po ostatniej wojnie skład dotychczasowego "audytorium" uległ zmianie. Środowisko naukowe uszczuplone przez wojnę i emigrację straciło na znaczeniu, ośrodek władzy reprezentował ideologię klasową, wroga tradycji państwowej i narodowej. Nowe "audytorium" nie zawierało swoich idei w ramach ustaw; nadal obowiązywały ustawy z okresu międzywojennego. Pewnym wzorem postępowania było jednak ustawodawstwo Związku Radzieckiego, które w załączniku do ustawy z 1948 roku ustaliło, że zabytki kultury są własnością narodu, a w artykule II ustawy z 1976 roku postuluje zachowanie zabytków dla celów naukowych oraz dla propagandy zabytków w interesie komunistycznego wychowania ludzi pracy. Stąd w Polsce po wojnie zabytki traktowano selektywnie i uznawano, że "(...) rola światopoglądu jest współdecydująca dla określenia znaczenia pojęcie zabytek". Teoretyczną podbudowę takiej postawy dał m.in. B. Suchodolski wprowadzając pojęcie "tradycji żywej" i traktując historię jako rekonstrukcję "prawdziwej przeszłości" i odnajdywanie tej "tradycji żywej". Trudno ukryć, że rekonstruowanie "prawdziwej przeszłości" stało w głębokiej sprzeczności z "istniejącą rzeczywistością", skazaną na nieistnienie. Większość substancji zabytkowej została zniszczona w Polsce po II Wojnie Światowej. Tak zginęły, osamotnione po wielkiej wędrówce i wyniszczeniu ludów zabytki związane z kulturą niemiecką, żydowską i łemkowszczyzną. Zginęły zabytki "klas przeklętych" – dwory i parki wiejskie, rezydencje burżuazji miejskiej. Rekonstruowanie "prawdziwej przeszłości" to przede wszystkim odbudowa Warszawy. Nieistniejącej stolicy niesuwerennego państwa. Powstały całe ciągi barokowych i klasycystycznych pałaców z socrealistycznymi wnętrzami. Do rangi symbolu urasta rekonstrukcja warszawskiego barbakanu (zresztą zbudowanego kilkadziesiąt lat wcześniej) z rozebranych gotyckich kościołów na Śląsku, czy utworzenie z ołtarzy, zabranych z gdańskich i śląskich kościołów, galerii sztuki średniowiecznej w warszawskim Muzeum Narodowym. Prawdziwe pomieszczone z nieprawdziwym dla stworzenia półprawdy – gleby, na której wyrosła PRL.

Presja na odbudowę kraju i zniszczenie ośrodków uniwersyteckich doprowadziło do wzrostu znaczenia środowisk inżynierskich. Sojusz tych środowisk z ośrodkami władzy pozwolił na szerokie stosowanie rekonstrukcji zabytków, przy czym odbudowane zabytki oczyszczano z nawarstwień, starając się doprowadzić je do pierwotnego, najwcześniejszego wyglądu. Były to działania bardzo niekorzystne dla dzieł sztuki ogrodowej, ponieważ odtwarzano układy kompozycyjne często już zupełnie zatarte, a gros polskich parków ulegało zniszczeniom ze względów ideologicznych (parki dworskie) lub z powodu niedostatecznej sędziwego wieku. Ponadto część obiektów chronionych ustawodawstwem międzywojennym została wyłączona z ustawy o ochronie zabytków i przeszła pod opiekę konserwatorów przyrody (Ustawa o ochronie przyrody

z 7 kwietnia 1949 r., Dz. U. nr 35, poz. 359). Odtąd do zabytków mogły być zaliczone tylko układy roślinne w powiązaniu z zabytkami architektonicznymi bądź też stanowiące same pewne zabytkowe założenia urbanistyczne.

W miarę upływu lat nacisk na doraźne, propagandowe wykorzystywanie idei ochrony zabytków zelżał, a w kręgach "audytorium" przewagę nad inżynierskimi zaczęły osiągać środowiska naukowe. Dlatego 15.02.1962 r. uchwalono ustawę o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz. U. nr 10, poz. 48), która stała się kompromisem różnych grup nacisku w łonie "audytorium". Szeroka formuła pojęcia "dobro kultury" pozwoliła na objęcie ochroną każdego przedmiotu lub śladu materialnego, niezależnie od czasu jego powstania. Punkt 7, artykułu 5 Ustawy obejmował również "rzadkie okazy przyrody żywej i martwej, jeżeli nie podlegają przepisom o ochronie przyrody", co pozwalało ograniczyć szkody wynikające ze stosowania ustawy z 1949 roku. Istotę kompromisu stanowiło pogodzenie postulatów wszystkich grup w ramach swobodnego "porozumienia narodowego". Pełna ochrona różnorodnych "dóbr kultury" zaspokajała postulaty wszystkich środowisk naukowych, a umieszczenie art. 3 Ustawy: konserwacji, restauracji i odbudowy zabytków jako metod ich ochrony spełniało postulaty środowisk inżynierskich. Nie wartościująca formuła chronienia wszystkiego pozwalała na działania selektywne w myśl celów zakładanych przez władze polityczne i administracyjne tym bardziej, że posiadały one monopol na środki finansowe i wykonawstwo podejmowanych prac.

W XX wieku, wobec łatwości wymiany informacji, zaczęły zachodzić istotne zmiany w procesie formowania się grup "audytorium". Grupy te przestały opierać się na związkach lokalnych: terenowych, etnicznych czy państwowych i zaczęły powstawać na bazie porozumień regionalnych lub globalnych wyrażających ich wspólnotę interesów. Było to związane z tym, że środowiska normotwórcze zostały zdominowane przez grupy naukowców i ekspertów związanych przede wszystkim więzami zawodowymi. Obok szerszych porozumień regionalnych – jak na przykład Konwencji OPA dotyczącej ochrony obiektów prekolumbijskich – audytorium naukowców i ekspertów, zajmujących się ochroną zabytków, szukało możliwości globalnego wyrażania swoich postulatów. Wymagało to oparcia się na instytucjach ponadnarodowych i przy utracie więzi z lokalnymi środowiskami, wymagało prócz wysuwania postulatów, również tworzenia norm prawnych. Pierwszą taką próbą porozumienia był Kongres Konserwatorski, który odbył się w 1931 roku w Atenach. Biorący w nim udział nie reprezentowali wąskiej specjalności zawodowej i pozostawali jeszcze pod wpływem nacisków grup politycznych i inżynierskich, dlatego też uchwały kongresu dopuszczały do odtworzenia zabytków zniszczonych. Po ostatniej wojnie "audytorium" naukowców i ekspertów z zakresu ochrony zabytków związało się z wyspecjalizowaną agencją ONZ – UNESCO, tworząc przy tej organizacji Komitet Ekspertów, a w 1965 roku Międzynarodową Radę Zabytków i Miejsc Zabytkowych (ICOMOS), w której statucie, przyjętym w 1978 roku, założono cel jej działalności: "ICOMOS stanowi organizację międzynarodową powołaną do rozwijania i propagowania na terenie międzynarodowym ochrony, konserwacji, użytkowania i rewaloryzacji zabytków, zespołów i miejsc zabytkowych".

My,
Wierni Sejentyistycznego Kościoła
Wyznajemy Swoją Prawdę
zawartą w tym,
czym się zajmujemy.

Wytyczne działania, zobowiązujące "audytorium", uchwalano na międzynarodowych kongresach skupiających światową elitę naukowców i ekspertów z zakresu ochrony zabytków. Pierwszy Kongres odbył się w 1957 roku i zajął się rozwiązaniem technicznych problemów sprzyjających działalności w zakresie ochrony zabytków – między innymi postulował powołanie międzynarodowej organizacji reprezentującej cele "audytorium". Cele te określono na II Kongresie i zawarto w tzw. "Karcie Weneckiej" z 1964 roku. Została ona uzupełniona w 1981 roku tzw. Kartą Florencką, dotyczącą ochrony ogrodów historycznych. Obie karty wyraziły zarówno ideologiczne, jak i zawodowe cele "audytorium". Zabytek utożsamiono z dokumentem i wszelkie zmiany w nim dokonywane miały za zadanie ten dokument utrwalić, a w przypadku restauracji posługiwać się metodami naukowymi. W "Karcie Florenckiej" art. 15 brzmi: "Każda restauracja, a tym bardziej restauracja ogrodu historycznego może być przedsięwzięta dopiero po dokonaniu analizy polegającej na badaniach archeologicznych i na zebraniu wszystkich dokumentów dotyczących danego ogrodu lub ogrodów o analogicznym charakterze, w celu zapewnienia mającym nastąpić działaniom charakteru naukowego...". Artykuły końcowe karty (art. 23 – 25) zajmowały się utrwalaniem pozycji i rozszerzeniem działalności "audytorium". Artykuł 23 nakazywał odwoływanie się do opinii ekspertów przy wszelkich decyzjach prawnych lub finansowych władz, artykuł 24 zajmował się zapewnieniem rozwoju kadr specjalistycznych i przekazaniem im opieki nad materialną substancją zabytków, artykuł 25 zajął się stymulacją zainteresowań ogrodami historycznymi poprzez "(...) badania naukowe, wymianę międzynarodową, rozprzestrzenianie informacji i publikacji, popularyzowanie, popieranie kontrolowanego zwiedzania ogrodów, uwrażliwianie społeczeństwa na wartość kultury i dziedzictwa historycznego przez ośrodki masowego przekazu". Rolę zabytków – w tym przypadku sztuki ogrodowej – utożsamiano więc z interesami środowisk naukowych związanych z ich ochroną.

Oczywiście "audytorium" reprezentujące środowiska naukowe, związane z ochroną zabytków, stanowi część ponadnarodowego audytorium ekspertów i stara się realizować również jego cele. Służy temu przede wszystkim akcentowanie ogólnoludzkich wartości dorobku kulturalnego (podjęto w tym celu również działania prawne, jak na przykład Konwencja z 1972 roku "W sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego") i propagowanie tego dorobku w celu stymulacji ruchu turystycznego przekraczającego granice terytorialne, etniczne i państwowe. Ponieważ ruch turystyczny jest kosztowny, sprzyja tworzeniu się międzynarodowej elity, której tożsamość cementuje znajomość języka ponadnarodowego (angielskiego) i zakorzenienie w ponadnarodowym dorobku kulturalnym. Przedstawiciele tych elit, zwiedzając zabytki od Egiptu po Tybet i od Jawy po Peru, budują na nich własną tożsamość kulturową intensywniej niż mogą to uczynić społeczności lokalne, żyjące w cieniu tych zabytków.



TAJEMNICE WYPOCZYNKU

Antoni Mucharski, *Piknik na Bielanach*

Twierdzenie, że park służy wypoczynkowi, brzmiało jeszcze niedawno jak komunał. Ale spojrzenie na sceny parkowe ze starych sztychów pokazuje nam całą gamę zachowań, a dążenie do wypoczynku wcale nie jest tam najczęstsze. Kiedyś nas uczono, że myślenie ma ścisły związek z postawą wyprostowaną u człowieka myślę, że opadając na ziemię staje się on bardziej zwierzęcy, zmysłowy.

leżę pod słońcem,
czuję się jak zwierzę,
mrużę oczy,
dobrze.

Kontakt z ziemią, z roślinami, budzi w nas wrażliwość wielu zmysłów, nie tylko podporządkowanego kategoriom estetycznym wzroku. Budzi w nas wrażliwość na przyjemności często zapomniane. Rodzi się apetyt i pragnienie – nie tylko na jedzenie i picie, ale i na miłość i na muzykę. Stąd średniowieczne "ogrody miłości" jako ilustracja dekalogu – dziesięciu głównych grzechów. Te ogrody miłości odżyły w parkach tylko raz, w czasie wielkiej, romantycznej rewolucji kulturalnej, która wkroczyła do Europy razem z parkami krajobrazowymi. Tylko w scenerii parków romantycznych widzimy ludzi siedzących na ziemi. Przedtem park był traktowany jak ulica, jak reprezentacyjne miejsce publiczne. Na ulicy się nie siada i nie widać, żeby ktoś siedział w salonie ogrodowym barokowego parku. W miejscu komponowanym zgodnie z racjami rozumu nie ma miejsca na zmysły – muszą się schować w pawilonie, odpłynąć łódką, albo ukryć w zaroślach odległych partii ogrodu, gdzie rozumny porządek zarasta nieporządnie krzewami. Człowiek jako zwierzę stadne lubi wypoczywać w towarzystwie. Jak liczne było to towarzystwo?

Badania nad zachowaniem członków grupy wykazały, że najlepiej komunikują się ze sobą grupy cztero i pięcioosobowe – liczniejsze miały skłonność do rozwarstwiania się na wewnętrzny krąg i zewnętrzne pogranicze. W takich grupach, badanych w 1958 roku przez Slatera, następowała pełna komunikacja pomiędzy wszystkimi członkami grupy, bez znużenia małą liczbą kontaktów. Wiele dawnych ogrodów służyło takim grupom. Tak liczne grupy ludzi widzimy w ogrodach Islamu – na dwunastu miniaturach ilustrujących poematy Dżamiego, przedstawione grupy liczyły od

dwóch do dziewięciu osób, średnio cztery. Dwie najliczniejsze grupy były podzielone. Widzimy takie grupy w średniowiecznym *hortus conclusus*, renesansowym *giardino secreto*, barokowym *jardin particulier*. Ogród taki nie musiał być obszerny, wystarczała kilkuarowa powierzchnia, zamknięta murem, szpalerem albo żywopłotem (moje badania nad terytorialnością wykazały, że odległość pomiędzy wypoczywającymi grupami, lub osobami wynosi około 20 m.). W chińskich ogrodach, takie grupy przebywały w pawilonach, altanach albo na tarasie ogrodowego domu. W parkach miejskich XIX wieku spotkania odbywały się w licznych, mieszczących się w obrębie parku restauracjach i kawiarniach, gdzie wydzieloną przestrzenią był otoczony krzesłami stolik.

Wydzielenie przestrzeni dla grupy wzmacniało jej poczucie bezpieczeństwa i skupiało uwagę na interakcjach w grupie. Intensywności kontaktów służyło usytuowanie partnerów *en trois quarts* – zarówno w rzymskim triklinium, jak na darniowych ławach ogrodu średniowiecznego, siedzeniach na obwodzie otwartych altan i wokół stałych i przenośnych stołów często sześciobocznych. Obfitość kwiatów, półcień, bezpośredni kontakt z przyrodą, fontanna, basen lub inne oczko wodne zapewniały komfort przebywania i określały atmosferę kontaktów, osłabiając ewentualny ton agresji.

Obecnie tego typu spotkania odbywają się w mieszkaniach albo w kawiarniach – rzadko w parkach. Ławki parkowe, na których siedzimy bokiem do partnerów, utrudniają rozmowę, inne siedziska są niewygodne i nie pozwalają się przesuwac. Przebywanie bezpośrednio na trawie wymaga miejsc suchych i nasłonecznionych, co bardziej skłania do wypoczynku niż rozmowy. Obserwuje się przenoszenie i zestawianie ławek w ustronnych miejscach parku, ale tylko w obiektach mniej uczęszczanych. Również dominujący typ kultury o niskim poziomie komunikacji między ludźmi powoduje, że większość tego typu spotkań w parkach obraca się wokół kart i wódki.

Określony typ zachowań i potrzeb charakteryzuje też grupę liczniejszą. W badaniach Jenningsa z 1950 roku stwierdzono, że 12 kontaktów osobistych stanowi typową granicę możliwości jednostki. Grupa, licząca osiem do dwunastu osób, jeszcze pozwala na kontakty osobiste wszystkich uczestników. Kontakty te nie będą, jak w grupie poprzedniej dominowały, ale będzie to grupa zabawowa, która pozwala na swobodę i pewną wybiórczość interakcji. Dziesięć osób liczy towarzystwo w "Dekameronie" w podobnej liczbie występują bohaterowie scen ogrodowych w obrazach Watteau. Na szesnastu obrazach Watteau przedstawiających sceny w parku, średnia liczebność grup wynosi dziesięć osób. Miejsce takiego wypoczynku było swobodniej ukształtowane: średniowieczna łąka kwietna, *jardin de plaisir* przy ogrodzie użytkowym, odległe fragmenty ogrodu barokowego, czy sielskie w charakterze partie ogrodów krajobrazowych, gdzie zabawy miały często inscenizowane formy. Od połowy XIX wieku te pikniki czy majówki przeniosły się poza obręb miasta; zbyt intensywnie użytkowane parki miejskie nie pozwalały na swobodę zachowań. Wyposażenie miejsc

służących takim grupom niewiele się zmieniło od średniowiecza. Łąka kwietna albo skraj polany w parku, strumień, fontanna czy inna bieżąca woda – stały, przenośny stół lub obrus rozłożony na trawie to niemal wszystko. Tylko sporadycznie tworzone dla wypoczynku takich grup specjalne pawilony jak: Vauxhall, czyli altana w gałęziach drzew, albo tzw. "świątynia Pana". Przeważnie bawiono się w parach – słuchano pieśni i śpiewano przy wtórze lutni albo gitary, tańczono – zbierano kwiaty i splatano wieńce, czasami grano w szachy, warcaby i gry towarzyskie, prowadzono zabawy ruchowe. Tak jak i dzisiaj na majówce pito przy tym i jedzono. Nastrój takiej zabawy wśród przyrody był swobodny, stąd wymaganie naturalnego, sielskiego krajobrazu, polany w pobliżu wody i gaju. Takie sceny widzimy na obrazach Watteau, rozgrywanych w autentycznej scenerii osiemnastowiecznych parków.

Najmniejsza z grup, to dwie osoby. Park do dzisiaj jest wymarzoną miejscem spotkań we dwoje. Spotkanie takie wymaga pewnej intymności. W Średniowieczu miejscem spotkań mógł być ustawiony w ogrodzie namiot, później ocieniona roślinami altana lub grot – bohaterki wielu romansów. Legendarna wyspa Cytera ukazuje również, jako miejsce takich spotkań, wyspę. Wykorzystywano też powierzchnię wód, łodzie stanowiły wyposażenie niemal każdego parku, nie tylko lagun i kanałów Wenecji. W parkach miejskich, gdzie trudno odseparować się od tłumów, pewne ich partie na mocy nie pisanego obyczaju były wydzielane dla zakochanych, jak Aleja Westchnień w warszawskim Ogrodzie Saskim lub jeden z trawników w Hyde Parku. Nastrój tych miejsc poza intymnością, musiał odznaczać się pięknem i bujnością przyrody, toteż kwiaty, a przede wszystkim kwitnące krzewy ze słowikiem śpiewającym o zmierzchu, to ich dość konwencjonalna sceneria.

Dwoje w parku, to w dalszej perspektywie często rodzina. (Czasami park służył rodzinie.) W dużych ogrodach znajdował się zawsze niewielki, wydzielony fragment ogrodu prywatnego. W niewielkich siedzibach elementy służące wypoczynkowi rodziny towarzyszyły ogrodom użytkowym. W Polsce XVIII wieku była to często aleja lipowa biegnąca przez ogród użytkowy i zakończona kolistą altaną. W Anglii, uboższe siedziby posiadały ogródek kwiatowy, trawnik, lub sad ukształtowany w ogród ozdobny. Od połowy XIX wieku rozpowszechnia się, szczególnie w miastach, niewielki, około 1200 m² liczący ozdobny ogród przydomowy. Składał się on z jednego wnętrza ogrodowego zamkniętego drzewami i zakończonego altaną lub ławką, zakomponowanego tak, żeby oglądać je z wnętrza domu. Równolegle rozwijał się drugi typ ogrodu rodzinnego – przede wszystkim wiejskiego, ale również fabrykanckiego. Ogród stanowił komfortowe przedłużenie domu, był enklawą innego stylu życia w pogardzanym otoczeniu wsi czy fabrycznego osiedla. Przeważnie ogród zdobiło niewielkie lustro wody, często łazienka w wolno stojącym pawilonie, lodownia, taras przed domem do spożywania posiłków i niewielki obwarzanek ścieżki służący krótkim spacerem. Dwór otoczony parkiem, to idealny model siedziby rodzinnej – model, który istnieje tylko w postaci starych parków i który

ginie. Dzisiaj dom przestał być obrazem harmonijnego *universum*, stał się maszyną do mieszkania. Jeszcze dzieci potrafią narysować dawny dom – dom, którego nigdy nie widziały – dom, w którym jest wszystko: niebo ze słońcem i chmurami, domek z płotkiem zamykającym rodzinne terytorium, ogród z kwiatami i zwierzętami; jest nawet ścieżka prowadząca do innych ludzi. Rysują to dzieci, dla których niebo jest przerwą między blokami, a ziemia czymś odległym na końcu windy – roślina to wydeptana trawa, zwierzę to zdziczały kot albo pies w kagańcu. Park, który otacza dom jest jego osłoną, pancerzem. Tego, wyjątkowo upalnego lata, kiedy jechałem samochodem, to tylko przejeżdżając koło parku czuło się chłód, zapach wilgoci i samochód sam zwalniał.

Samotność w parku. Park to miejsce nie tylko dla samotnych drzew, ale też dla szukających samotności ludzi. Człowiek w samotności szuka „spokoju duchowego”. Może dążyć do niego w drodze rozmyślań czy medytacji, może poszukiwać go w kontemplacji otoczenia zewnętrznego. Miejsca w parku służące rozmyślaniom były przede wszystkim izolowane od niepożądanego ingerencji. Wzorem była pustelnia oddzielona piaskiem pustyni, gęstwiną roślin, skalistym zboczem lub głębią wód. W ogrodach regularnych, prócz kaplicy pałacowej, celom tym służył specjalny pawilon – ermitaż. Wykorzystywano także w tym celu labirynty, utrudniające dostęp do środkowej polany ludziom nie zorientowanym w ich układzie. Niezwykle bogactwo form rozwinął park romantyczny, który samotne przeżycia podniósł do rangi najistotniejszych zachowań. W parkach pojawiają się grobowce i cmentarze oraz takie budynki, jak „świątynia Dumania” w Arkadii, „świątynia Samotności” w Kew, domki pustelnicze w Placencji czy propagowane przez Moszyńskiego „Ustronie Bramina” i „Chatki Robinsona”. Z literatury znamy też obiekty skromniejsze jak np. chatka z mchu Szarlotty czy świątynia dumania Telimeny.

W późniejszych parkach potrzeba samotności przestała być dojmującą. W prywatnych ogrodach i parkach samotność raczej dokuczała, a w parkach miejskich liczba użytkowników nie pozwalała na tworzenie takich miejsc. Atmosferę samotności, poza nastrojem wynikającym z odosobnienia miejsc służących rozmyślaniom, potęgowało ich ukształtowanie i urządzenia. Uczucie uduchowienia wywoływała wertykalność otaczających pni drzew – smukłych topoli albo cyprysów. Uczucie melancholii powodowała rozległość wód bądź piasku. Starano się wyposażyć miejsca medytacji w obiekty, które przez asocjacje wywoływały lub wzmacniały pożądany nastrój: grobowce, sarkofagi, urny, ołtarze, kamienie i tablice z inskrypcjami, pomniki i posagi – często poświęcone pamięci przyjaciół. W Japonii tworzone przy klasztorach ogrody medytacji, w których układ kamieni symbolizował prawdy buddyjskiej wiary. Atmosfera miejsc medytacji zmieniała się wraz z porą dnia czy nocy. W chińskich ogrodach każdy z pawilonów był wykorzystywany o innej porze dnia, a jak wynika z *Nocy florenckich* Heinego czy z Goszczyńskiego *Nocy w Zofiówce*, romantyzm preferował samotność w parku nocą. Oczywiście wiele z tych „ermitaży” i „świątyń” miało unaoczniać głębię i powszedniość dumań właściciela parku, inne wzbogacały

sceny parkowe, choć często zapewniały raczej poczucie prywatności i służyły przeczytaniu książki bądź listu.

Od samotnych rozmyślań, kiedy to otoczenie pomaga w skupieniu i ukierunkowaniu myśli, musimy odróżnić kontemplację. W jej trakcie zewnętrzne otoczenie dostarcza nam istotnych bodźców pobudzających, równoważących nasze myśli albo modulujących je stosownie do rytmu oglądanych obrazów. Gdy nie poruszamy się, potrzebujemy szerszego zakresu dopływających bodźców: rozległych i zmiennych widoków, obserwowania ruchu wody, sztafazu ludzi albo zwierząt. Kiedy przemieszczamy się, potrzebujemy zmiennych widoków, obrazów lub scen; możemy też w większym stopniu przeżywać zawarte w nich treści. Do statycznej kontemplacji poszukiwano miejsc trudno dostępnych, aby uchronić się od przypadkowych kontaktów, ale musiały to być miejsca o rozległym widoku. Służyły tym celom liczne w parkach pawilony widokowe, czasem belweder, kopiec albo góra widokowa. W parkach krajobrazowych punkty widokowe przenoszone są na szczyty naturalnych lub sztucznych skał i na urwiska dzikiej promenady. Wznosi się wieże widokowe, minarety, a nawet, jak w Kew, dziesięciopiętrową pagodę.

Od połowy XIX wieku przeważać zaczyna kontemplowanie nie piękna krajobrazu, a piękna przyrody. W miejskich parkach ławki i altany otaczały wręcz sceny parkowe. Układom roślinnym, syngeltonom i bogatym kwietnikom towarzyszyła woda, a chętniej jej ruch w fontannach i kaskadach, liczne, głównie wodne ptactwo oraz przechadzający się ludzie. Pociągała niezwykłość i nowość – nie tylko rzadkich gatunków roślin i zwierząt. Na przykład w *Ogrodniku Polskim* z 1880 roku przeczytałem taki opis: "W rogu parku ustawiona altana na wzniesieniu, zdaje się wisieć tuż ponad szynami kolei żelaznej, która blisko przechodzi i łoskotem swoim, miłym dla ucywilizowanego ucha, od czasu do czasu przerywa wielką ciszę parku". Potrzeba kontemplowania przyrody jest zawsze silna tak, że często ramy parku nie wystarczają i już André Mollet zalecał umieszczanie na krańcach alei malowanych płócien przedłużających sztucznie perspektywę. W Chinach zawieszano w oknach misy z miniaturowymi krajobrazami, które stwarzały ułudę piękna zewnętrznego krajobrazu, a w Japonii istniała sztuka *bon-seki*, kształtowania miniaturowych pejzaży na tacach. Prócz tego zawsze parkom towarzyszyły zimowe ogrody – oranżerie, a od połowy ubiegłego wieku rozwinęła się hodowla roślin w mieszkaniach.

Dziś najchętniej podziwiamy niektóre partie parków naturalistycznych. Zauważalna jest niechęć do rozległych widoków, chyba że jest to powierzchnia wodna. Preferowane są nasłonecznione wnętrza z kwiatami, bylinami i kwitnącymi krzewami. Stąd bierze się powodzenie starych ogrodów botanicznych i ukwieconych partii naturalistycznych ogrodów miejskich, ale powodzenie raczej u ludzi starszych. Młodszy, jeżeli przebywają samotnie w parku, raczej wypoczywają, niż kontemplują otoczenie. W XX wieku przestano unikać słońca i często kontemplację zastępuje opalanie się. Opalających się widzimy na ławkach w miejskich parkach,

w pobliżu wody na murawach wiejskich parków – wszędzie tam, gdzie można się położyć na trawie i gdzie świeci słońce.

Specyficznym punktem, z którego podziwiano park, były okna rezydencji. W pałacu barokowym okna pokoi właściciela znajdowały się na pierwszym piętrze fasady ogrodowej pałacu. Rysunek parterów salonu ogrodowego był komponowany do oglądania z tego punktu, podobnie jak odległe widoki wzdłuż osi parku. Również w ogrodach krajobrazowych w centrum budynku zbiegały się najważniejsze osie widokowe parku. W miastach zakładano parki przed budynkami, żeby podnieść cenę komornego, np. w Bath i Londynie (Regent's Park). Popularne też były niewielkie ogródki przed sypialniami pań, upiększające widok z okna i służące wyjściu przed śniadaniem na powietrze. Dzisiaj widok z okna jest równie ceniony, szczególnie z okna historycznego pałacu na historyczny park, dlatego wokół starych parków miejskich lokalizuje się centralne urzędy i reprezentacyjne hotele, pięknie usytuowane pałace są przeznaczane na siedziby rządowe, a osie widokowe rozciągające się z ich okien starannie się oczyszcza. Niewielkie ogródki przed sypialniami znikły z historycznych parków, ale odżyły przed parterowymi mieszkaniami wielkomiejskich osiedli.

Czynnemu kontemplowaniu piękna parku służył przede wszystkim spacer. W historycznych parkach ukształtowane w tym celu otoczenie było wyrazem kultury epoki i z czasem uległo zmianom. W średniowiecznym ogrodzie Hesdin główną atrakcją spacerów były automaty, które bardzo brutalnie obchodziły się z podziwiałymi je. Później miejscem spacerów stał się cały obszar parku, tak ukształtowany, żeby można było go oglądać stopniowo: kwaterami i tarasami, gradacją przestrzeni, następowaniem krajobrazowych wnętrz, obrazów i scen parkowych. W ogrodach renesansowych dominowała sztuka; ciąg spacerowy wiódł wśród scen rzeźbiarskich i często z nimi powiązanych gier wodnych i elementów architektonicznych. Mitologiczna lub animalistyczna tematyka scen nierzadko była fabularyzowana. Obrazami były też rozwiązane dekoracyjnie płaszczyzny parterów, roślinność stanowiła tylko tło przedstawień. Barok nie tylko zwiększył skalę przedstawianych obrazów, ale wprowadził do parku scenerię autentycznych przestrzeni, w których architektura i rzeźba stanowiła kulisy odsłaniające zmienne wnętrza i dalekie widoki. Tworzywem podstawowym scen w takich parkach była przestrzeń; trasa spaceru prowadziła przez obszerne i ciasne wnętrza, tunelami alei rozchodzącymi się promieniście w określonych miejscach, poprzez jasne i ciemne przestrzenie powiększane wgłębnikami i zdwabiane lustrami wody. Aleje były zresztą traktowane wówczas jako korytarz przestrzenny. Szerokość barokowej alei zależała od jej długości, a nie od potrzeb komunikacyjnych. Czasem, przy podwójnej alei drzewa sadzono w szachownicę, żeby wzmocnić efekt przepływania drzew w trakcie spaceru lub przejażdżki. Później, kiedy ceremoniał dworski oderwał się od życia społecznego, ciąg spacerowy w parku prowadził przez amfiladę wnętrz naśladowujących wnętrza pałacowe. Ich ściany ze strzyżonych drzew i krzewów zdobiły dekoracje z drewna, płótna i papier-maché, trawniki i partery kwiatowe powtarzały

wzory z dywanów, otwierające się widoki były weneckimi oknami tych wnętrz.

Sceneria parków krajobrazowych ukształtowała się pod wpływem Chin. Tam ogród składał się z luźno powiązanych scen krajobrazowych, wyposażonych w pawilon albo punkt widokowy do ich podziwiania. W europejskich parkach krajobrazowych uległo to modyfikacji. Krajobraz w specyfice Chin to przede wszystkim góry i wody, nawet ideogram pejzażu składa się z tych dwóch pojęć. W równinnym terenie krajów północnych zastosowanie scen krajobrazowych wymagało dużych obszarów i uciążliwych spacerów, dlatego były one rzadko spotykane. Parki wzbogacano sztafażem skojarzeń literackich. Natrętna dydaktyka Oświecenia przeniosła się do scenariusza parków, które prezentowały określoną ideę – wydawano nawet przewodniki do odczytywania poszczególnych scen i ich kolejności w parku. Romantyzm w swoim uwielbieniu różnorodności wzbogacił ten scenariusz eklektycznym zbiorem cytatów architektonicznych, układów roślinnych, wnętrz oraz widoków wewnętrznych i zewnętrznych. W parkach naturalistycznych dominowała zmienność układów roślinnych, bogactwo, różnorodność i rzadkość występujących form, gatunków i odmian roślin – program literacki parku został zastąpiony przez program przyrodniczo-poznawczy. Park często stawał się kolekcją obrazów przyrody, odmian roślin lub rzeźb luźno powiązanych kompozycyjnie, których łącznikiem był prowadzony łukami obwarzanek ścieżki.

Można być w ogrodzie, ale czy można mieć ogród na własność. Żeby kwiaty kwitły tylko dla ciebie, i trawa żeby dla ciebie rosła. Jak mówił spacerujący Norwid:

Przecież i ja – ziemi tyle mam,

Ile jej stopa ma pokrywa,

Dopokąd idę!...

Dlatego każdy większy park, to nie zawsze formalnie, ale jednak park użytkowany przez większą grupę ludzi.

Licniejszej grupy nie łączy już więź osobista, a tylko charakter grupy. Taka grupa wymaga miejsca, które będzie stanowić jej wartość przestrzenną. W znacznej mierze ogrody i parki miały status obiektów publicznych i przedstawiały określone wartości społeczne. Zakładanie gigantycznych ogrodów w dobie absolutyzmu nie wynikało tylko z kaprysu ich właścicieli, wyrażały one siłę podległych im organizmów społecznych i służyły ich zorganizowaniu. Według Petera Meyera roztaczanie przepychu legitymowało potęgę władzy w oczach poddanych. Pałac mieścił nie tylko podległe właścicielowi urzędy centralne, ale i dwór – w wielu wypadkach mieszkali tu wszystkie ważniejsze osoby znajdujące się w orbicie jego wpływów, a także liczna służba i wojsko. W Polsce na przykład dwór magnacki liczył, oprócz służby pomocniczej, od kilkunastu do kilkuset osób. Na dawnych sztychach Silvestra, Perella i Rigaud możemy zobaczyć, że w salonach ogrodowych mieściło się od 38–41 osób w Chantilly do 157 osób w paryskim Ogrodzie Luksemburskim (w przeliczeniu na hektar powierzchni). Intensywność użytkowania ogrodu malała w miarę oddalenia

od pałacu. W Vaux-le-Vicomte na tarasach przy pałacu widzimy 219 osób, przy pierwszej parze parterów salonu ogrodowego 61 osób, przy drugiej 56 osób, zaś na krańcu salonu ogrodowego, przy kanale - 32 osoby przypadające na 1 hektar. Podobnie było w Wersalu, bliższe pałacu boskiety mieszczą 70-80 osób, a dalsze, leżące w trzykrotnie większej odległości - 23-43 osoby/ha.

Na przykładzie Marly-le-Roi, wypoczynkowej rezydencji Ludwika XIV, widzimy zmienność w użytkowaniu ogrodu: na parterach po obu stronach pałacu możemy zaobserwować przechadzające się grupy ludzi, ale na ich krańcach wypoczywają już oni na trawie; jeszcze dalej łowią ryby, a ogród zamyka basen do pojenia i pławienia koni. Równie intensywnie były wykorzystywane do polowań zwierzyńce, np. na dworze W. Lubomirskiego służyło trzydziestu samych sokolników i rarożników. Ponieważ właściciel ogrodu był niejako właścicielem przebywających w nim grup ludzi, narzucał im określony styl życia - życia dworskiego. W scenariuszu takiego ogrodu, salon ogrodowy był wybiegiem dla dworu, kontrolowanym z okien pałacu. Kwadratura podziału przestrzeni określała kierunek i kolejność kroków, a boskiety zawierając określony program użytkowania służyły sformalizowanym formom zbiorowego życia: uroczystym spotkaniom, balom, przedstawieniom teatralnym, mieściły kręgielnię, bilardy, ujeżdżalnię, strzelnice. Pod koniec XVIII wieku, kiedy pałace przestały być ośrodkami władzy, ogrody tego typu straciły swój sens, chociaż wielkie, magnackie parki starają się przyciągnąć gości atrakcyjnością organizowanych zabaw i festynów czy wyrafinowanym scenariuszem scen parkowych.

Wraz z upadkiem, opartego na dziedzicznym posiadaniu ziemi, porządku feudalnego, władza przeniosła się do miast. Wcześniej życie miasta toczyło się na rynku, było to właściwe miejsce w czasach, gdy przeważał lokalny handel i rzemiosło. W początkach ubiegłego wieku pieniądze pochodziły już z innych źródeł: z zamorskiego handlu, banków, manufaktur, urzędów i wolnych zawodów. Wtedy to rynek stracił swoje znaczenie jako miejsce spotkań, wymiany informacji, prezentacji poglądów, stanowisk i pieniędzy. Powstają promenady, w promenady zostają przekształcone dawne salony ogrodowe parków - tych, które zostały oddane w publiczne użytkowanie. Taka promenada była właściwie rynkiem albo ulicą miejską prowadzoną wśród drzew; miejscem, gdzie słabo jeszcze ustrukturalizowana społeczność miejska określała obowiązujący styl życia, ustalała hierarchie, dzieliła prestiż. Promenada była wówczas tak ważnym elementem życia miasta, jak dzisiaj, w sezonie Krupówki w Zakopanem lub Monte Cassino w Sopocie; nie tylko spacerowano na niej, ale jeżdżono konno i w powozach - nawet na promenadach w obrębie parku.

Wyposażenie tych miejsc ograniczało się w zasadzie do licznych punktów gastronomicznych. W XIX wieku, w miarę jak utrwalał się organizm życia miejskiego, program miejskich parków różnicował się. W Anglii zakładano parki o charakterze pośrednim, już nie prywatnym, ale jeszcze nie publicznym, będące "(...) obszarem gruntu, który obejmuje zamknięty

(tylko lokatorzy posiadają klucze) ogród, otoczony drogą publiczną, umożliwiającą dostęp do domów po każdej jego stronie". Takie zieleńce powstawały masowo na początku XIX wieku. Następny etap to stworzenie parku "osiedlowego" otoczonego wzniesionymi wokół domami. Londyński Regent's Park, pierwszy z parków tego typu, powtarzał program typowy dla rezydencji wiejskiej: tarasy, ławki, trawniki z ogrodem spacerowym i zwierzyńcem (tu: ogród zoologiczny). Były to, grupowo użytkowane parki określonej już warstwy społecznej. Nash, projektant Regent's Parku, tak określił cele, jakimi się kierował: "Po pierwsze chcę zapewnić możliwie największy dochód dla Korony; po drugie – chcę podnieść piękno stolicy i po trzecie chcę myśleć o zdrowiu i wygodzie ludności".

Jednak ubiegły wiek był wiekiem parków publicznych. Obok promenady zawierały one krajobrazową część o charakterze spacerowo wypoczynkowym. W miarę strukturalizowania się grup społecznych w mieście następował podział przestrzenny i programowy tego typu parków. Estrady koncertowe, teatry letnie, cyrki, pawilony wystawowe, strzelnice oraz różnego typu obiekty gastronomiczne określały charakter poszczególnych części parku i typ jego użytkowników. Równolegle postępował podział przestrzenny promenady i części spacerowej parku. Na przykład w warszawskim Ogrodzie Saskim młodzież spotykała się przy fontannie, starsi koło Instytutu Wód Mineralnych, natomiast środkowa część promenady służyła "wyższym sferom" miasta. Aleje w części spacerowej parku nosiły nazwy nadane im przez użytkowników: Alei Westchnień i Marzeń, Alei Emerytów, Literatów, Guwernantek, Igiełkowej oraz Owocowej, gdzie prześiadawali młodzi eleganci. Podobny podział następował w czasie – do ogrodu przybywali kolejno: hydropaci i kuracjusze Instytutu Wód Mineralnych, miłośnicy koncertującej rano orkiestry, guwernantki z dziećmi, pensjonarki, troskliwe matki z pannami na wydaniu, łowcy posagów i prawdziwie zakochani. To u nas; w Anglii i w Ameryce przywiązywano większą wagę do wypoczynku czynnego i zdrowia fizycznego, dlatego w zakładanych tam parkach często ponad połowę terenu zajmowały murawy do wypoczynku niekierowanego i urządzenia sportowe.

Od początku naszego wieku park przestał zajmować dominującą pozycję w życiu miasta. Społeczność miejska została ustrukturalizowana i zetylizowana. Organizacje, podporządkowawszy sobie ludzi, zaczęły określać ich potrzeby. Stworzono programy: wychowawczy, dydaktyczny i zdrowotny określając miejsce i ramy ich realizacji. Zamiast wielofunkcyjnych parków powstają ogrody dla dzieci, boiska gimnastyczne i ogrody sportowe, a przede wszystkim ogrody dydaktyczne: botaniczne, zoologiczne i wystawowe. Tereny wypoczynku wyrzucono poza obręb miast, wprowadzając ogrody rodzinne (działki), zagospodarowując lasy komunalne i propagując turystykę.

Wygląd parków podporządkowany był zawsze dominującej ideologii użytkujących go grup społecznych. Ogród zgeometryzowany wyrażał ideę *forcer la nature* i ustrukturalizowanie społeczeństwa feudalnego. Miejski park krajobrazowy, będący miejscem przechadzek w quasi naturalnym

krajobrazie, nie narzucał formującym się grupom stylu zachowań – później konwencjonalność życia społecznego pociągała za sobą konwencjonalność kompozycji tych parków. Stąd tak popularne w końcu ubiegłego wieku wzorniki, według których projektowano i urządzano parki. W XX wieku już nie forma, lecz funkcja określała typ terenów zieleni. Roślinność i jej układ były tylko tłem dla założonego programu realizowanego poprzez wyposażenie techniczne. A jaki to jest program?

Aż do ubiegłego wieku spacer w parku miał charakter zbliżony do zwiedzania wnętrz pałacowych. Służył do podziwiania kolekcji widoków i scen parkowych zgromadzonych przez właściciela. Zaspokajał jego próżność. Sama struktura parku miała zorganizować, ustrukturalizować i shierarchizować ludzi znajdujących się w orbicie władzy właściciela parku. Wartości społeczne parku określał jego właściciel i jemu służyły – służąc innym w takim stopniu, w jakim był on organizatorem życia społecznego. Wraz ze zmianą stosunków społecznych pod koniec ubiegłego wieku, gdy następował proces demokratyzacji władzy, wartości społeczne parku określała grupa społeczna, która tę władzę dzierżyła. Ona też zakładając parki publiczne precyzowała te wartości w miarę zaistniałych potrzeb: ustrukturalizowania społeczeństw miejskich, propagowania kultury fizycznej w obliczu wymagań produkcyjnych i obronnych, rozbudowy programów dydaktycznych w celu podniesienia kwalifikacji kadr, regeneracji sił fizycznych i psychicznych pracowników wyczerpanych pracą w pomieszczeniach zamkniętych itp. Wartości społeczne parku są więc określane przez jego właściciela – indywidualnego lub zbiorowego. Dzisiaj, kiedy w Polsce historyczne parki znajdują się we władaniu różnych, często przypadkowych instytucji, należy o tym pamiętać.

Wycieka wycieczka

– lody

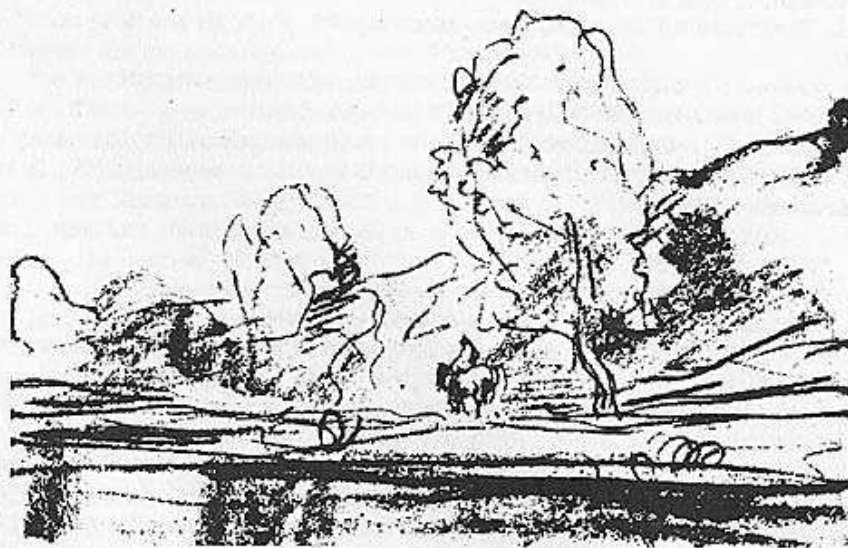
po trawie biegają, oczy:

wiewiórka, woda marmur, głóg.

M. E. Andriolli, *Bielany w Zielone Świątki*



BIBLIOGRAFIA



Charles Daubigny, Pejzaż, ok. 1860 r.

- AL-GAZÂLÎ, *Nisza świętej*, Warszawa 1990.
- BANHAM R., *Rewolucja w architekturze*, Warszawa 1979.
- BANCROFT A., *Współcześni mistycy i mędrcy*, Warszawa 1991.
- BARANIEWSKI W., *Zespół rezydencjonalny w Krzeszowicach w XIX w.* [W:] *Dzieła czy kicze*, Warszawa 1981.
- BARANOWIE A. i Z., *Historia i polityka*, "Znak", R. 37: 1985, nr 368-369, s. 206-211.
- BARTMAN E., *Wykorzystanie lasów do celów rekreacyjnych*. Rozprawy naukowe AR, Warszawa 1974.
- BARTOSIEWICZ A., *Podstawy doboru i stosowania roślin dla celów dekoracyjnych*. [W:] *Kształtowanie terenów zieleni*, Warszawa 1973.
- BAUMGARTH C., *Futuryzm*, Warszawa 1978.
- BIAŁOSTOCKI J., *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1969.
- BIAŁOSTOCKI J., *Dzieło sztuki i zabytek*. [W:] *Materiały z XXV Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, "Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków", seria B, t. XLIII: 1976.
- BIAŁOSTOCKI J., *Kryzys pojęcia stylu*, "Biuletyn Historii Sztuki", R. XL: 1978 nr 1, s. 3-10.
- BIAŁOSTOCKI J., *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*. [W:] *Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984.
- BOGDANOWSKI J., ŁUCZYŃSKA-BRUZDA M., NOWAK Z., *Architektura krajobrazu*, Warszawa-Kraków 1981.
- BORD J., *Irrgarten und Labyrinth*, Köln 1976.
- BOROWSKI J., *Ochrona zabytków*, Poznań 1954.
- BRACHERT T., *Restaurierung als Interpretation*. "Maltechnik-Restauro", 2, 1983.
- BRONIEWSKI T., *Historia architektury dla wszystkich*. *Architektura ostatnich dwóch stuleci*, Wrocław 1967.
- BUHLER A., BORROW T., MOUNTFORD C., *Sztuka Oceanii i Australii*, Warszawa 1989.
- CALVINO I., *Baron drzewoład*, Warszawa 1964.
- CAPRA F., *Tao fizyki*. [W:] *Taoizm*. Pod red. M. Dziwisza, Kraków 1988.
- CHARGEAT M., *Sztuka ogrodów*, Warszawa 1978.
- CIOŁEK G., LISOWSKI H., *Zieleni Warszawy*, Warszawa 1956.
- CIOŁEK G., BOGDANOWSKI J., *Ogrody polskie*, Warszawa 1978.
- COOK R., *The Tree of Life*, London 1992.
- CROMBIE A., *Nauka średniowieczna i początki nauki nowożytnej*, Warszawa 1960.
- CZAPLIŃSKI W., DŁUGOSZ J., *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa 1976.
- CZARTORYSKA I., *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, Wrocław 1808.
- COOPER L.N., *Istota i struktura fizyki*, Warszawa 1975.
- DEVEREUX P., THOMSON I., *The Ley hunter's companion*, London 1979.
- DE ROUGEMONT D., *Udział diabła*, Warszawa 1992.
- DEUEL L., *Lot w przeszłość*, Warszawa 1984.
- DIDEROT D., *Wybór pism filozoficznych*, Warszawa 1953.
- DILTHEY W., *Pisma estetyczne. Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadania*, Warszawa 1982.

- DION z Prusy zw. Chrysostomos, *Oraćja olimpijska*. [W:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 roku*. Wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 162-163.
- DROSSLER R., *Wenus epoki lodowej*, Warszawa 1983.
- DRURY N., *Szamanizm*, Poznań 1994.
- DUTKIEWICZ J., *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*. W: "Ochrona Zabytków", T. 14: 1961, nr 1-2, s. 3-16.
- *Edda poetycka*. Przekł. i komentarz A. Załuska-Stromberg, Wrocław 1986.
- ELIADE M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, Warszawa 1988.
- FEUCHTWANG S. D. R., *An antropological analysis of chinese geomancy*, Vientiane 1974.
- FIJAŁKOWSKI D., KSENIĄK M., *Stan parków wiejskich regionu lubelskiego*. [W:] *Człowiek i środowisko*, I, 4, Warszawa 1977.
- FIJAŁKOWSKI D., KSENIĄK M., *Parki wiejskie lubelszczyzny - stan, ochrona i rewaloryzacja biocenotyczna*, Warszawa 1982.
- FLORENSKI P., *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa 1981.
- FRENŠIS F., *Sokrowiszcza britanskowo muzeja*, Moskwa 1984.
- FRODL W., *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*. "Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków", Seria B, t. XIII, 1966.
- FRYCZ J., *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918*, Warszawa 1975.
- FUKAREK F., *Fitosocjologia*, Warszawa 1967.
- GALON-KOZAKIEWICZ J., *Geneza stylu francuskiego i jego wpływ na rozwój parków i ogrodów w Polsce*. Praca doktorska, SGGW-AR, Warszawa 1977, mpis.
- GIEDION S., *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa 1968.
- GIEYSZTOR A., *Mitologia słowian*, Warszawa 1985.
- GIŻYCKI F., *O przyozdobieniu siedlisk wiejskich rzecz zastosowana do Polski*, t. 1-2, Warszawa 1827.
- GOŁASZEWSKA M., *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.
- GOTHEIN M., *Geschichte der Gartenkunst*, 1914.
- HALL E., *Ukryty wymiar*, Warszawa 1976.
- HALL E., *Bezgłębny język*, Warszawa 1987.
- HEISENBERG W., *Fizyka a filozofia*, Warszawa 1963.
- HOFSTÄTTER H. H., *Symbolizm*, Warszawa 1987.
- JAKIMOWICZ-SHAH M., *Mitologia indyjska*, Warszawa 1986.
- JANKOWSKI E., *Dzieje ogrodnictwa w Polsce*, Warszawa 1923.
- JANKOWSKI E. (?), *Z podróży ogrodnika - Lipsk*. "Ogrodnik Polski", 1880, nr 24, s. ...
- JAWORSKI T., *Podstawy prawne ochrony dóbr kultury w Polsce*, Warszawa 1980.
- JUNG C. G., *O psychologii orientalnej medytacji*. [W:] *Psychologia wierzeń religijnych*, Warszawa 1990.
- JUNG C. G., *Podróż na Wschód*, Warszawa 1989.
- KALIŃSKA B., *Współczesne wartości użytkowo-funkcjonalne naturalistycznych parków podworskich*. Praca magisterska, SGGW-AR, Warszawa 1978, mpis.
- KANT E., *Krytyka władzy sądenia*, Warszawa 1986.
- KASHIKI I., *The ABC of Japanese Gardening*, Tokyo 1964.
- KAŻMIERCZAKOWA R., *Ekologia i produkcja runa świetlistej dąbrowy i grądu w rezerwatach Kwiatówka i Lipszyców na Wyżynie Małopolskiej*, Kraków 1971.
- KĘBŁOWSKI J., *Klasyfikacja sztuk plastycznych*. [W:] *Wstęp do historii sztuki - Przedmiot, metodologia, zawód*, T. 1. Pod red. P. Skubiszewskiego, Warszawa 1973.
- KĘBŁOWSKI J., *Styl. Próba charakterystyki pojęcia*, "Biuletyn Historii Sztuki", R. XL: 1978 nr 1, s. 11-22.
- KOŚKO M., *Mitologia ludów Syberii*, Warszawa 1990.
- KOWALCZYK J., *Problem wartości rekonstrukcji zabytków - dyskusja na posiedzeniu Grona Konserwatorów SHS w Warszawie*, "Ochrona Zabytków", T. 32: 1979, nr 3, s. 245.
- KOWALCZYKOWA A., *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1983.
- KRÓLIKOWSKI J. T., *Architektura jako forma energii*. [W:] *Raj globalny. Działania lokalne*, 2, Warszawa 1993.
- KUCZYŃSKI M., *Czciociele węza. Biochemiczne niebo dawnych Meksykanów*, Warszawa 1990.
- KUMANIECKI K., *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1957.
- KUNSTLER M., *Mitologia chińska*, Warszawa 1985.
- LABUDA A., *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 połowie XV w.*, Warszawa 1979.
- LAMMEL G., *Kunst der Goethezeit*, Berlin 1982.
- LÉVI-STRAUSS C., *Smutek tropików*, Warszawa 1960.
- LÉVI-STRAUSS C., *Spójnienie z oddali*, Warszawa 1993.
- ŁUKASIEWICZ A., *Rośliny okrywowe dla terenów zieleni miejskiej*. [W:] *Trawniki, nawierzchnie darniowe i runa parkowe*, Gdańsk 1979.
- LICHACZOW D., *Poezja ogrodów*, Wrocław 1991.
- LISSNER I., *Zagadki wielkich kultur*, Warszawa 1990.
- ŁUNACZARSKI A., *Socjalizm i sztuka*. [W:] *Wstęp do wiedzy o sztuce*. Pod red. J. Wojnar, Warszawa 1984.
- MAJDECKI L., 1978: *Historia ogrodów*. PWN, Warszawa

- MALAWIN W. W., *Filozofia Chuang-tzu: zapomnienie, przebudzenie, nieme słowo*. [W:] Taoiz. Pod red. M. Dziwisza, Kraków 1988.
- MALINOWSKI K., *Ustawa ZSRR o ochronie i wykorzystaniu zabytków historii i kultury*, "Ochrona Zabytków", T. 30: 1978, nr 1, s. 155-160.
- MERAND I., *Histoire du repas*, Paris 1965.
- MEYER P., *Historia sztuki europejskiej*, t. 1-2, Warszawa 1973.
- MICHELL J., *The Earth spirit, Its Ways, Shrines and Mysteries*, New York 1975.
- Międzynarodowa Karta Ogrodów Historycznych - Karta Florencka 1984. [W:] *Ochrona budownictwa drewnianego jako znamion tożsamości krajobrazu kulturowego Polski*, ICOMOS, Warszawa 1984.
- MIŁOBĘDZKI A., *Krajobrazy - natura, kultura, kracja*. [W:] *Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*. Pod red. J. S. Wojciechowskiego, Seminarium Orońskie, t. II, Orońsko 1994, s. 115-122.
- MIŁOSZ C., *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988.
- MINDELL A., *O pracy ze śniącym ciałem*, Warszawa 1991.
- MISZTAŁ M., *Problematyka wartości w socjologii*, Warszawa 1980.
- MOLES A., *Estetyka eksperymentalna w nowym społeczeństwie konsumpcyjnym*. [W:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Wybór i oprac. J. Wojnar, wstęp W. Tatarkiewicz, Warszawa 1980, s. 487-498.
- MORAWIŃSKA A., *Augusta Fryderyka Moszyńskiego Rozprawa o ogrodnictwie angielskim 1774*, Wrocław 1977.
- MUCZKOWSKI J., *Ochrona zabytków*, Kraków 1914.
- NAYLOR G., *Bauhaus*, Warszawa 1977.
- NEWCOMB T., TURNER R., CONVERSE P., *Psychologia społeczna*, Warszawa 1970.
- NIETZSCHE F., *Narodziny tragedii*, Warszawa.
- NIETZSCHE F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1941.
- NIEWIŃSKA-SNARSKA E., SMORAWSKA A., *Inwentaryzacja i zalecenia modernizacyjne Parku Wielkopolskiego w Warszawie*. Praca magisterska, SGGW-AR, Warszawa 1979, mpis.
- NORWID C.K., *Pisma wybrane*. T. 1, Warszawa 1988.
- ODUM E., *Podstawy ekologii*, Warszawa 1977.
- O'BRIEN J., KWOK MAN HO, *Elementy feng shui*, Poznań 1993.
- *Opieka nad zabytkami i ich konserwacja*, Warszawa 1920.
- PANOFKY E., *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
- PIENKOWSKA H., *Rozszerzenie pojęcia zabytek w powiązaniu z rozwojem nauki o ochronie środowiska i architekturze krajobrazu*. [W:] *Dzieło sztuki i zabytek*. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, t. XLIII: 1976.
- PIWOŃKI K., *Spojrzenie historyka na problem wartości dzieła sztuki*. "Studia estetyczne", t. 7: 1970, s. 33-44.
- PIWOŃKI K., *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław 1970.
- PIWOŃKI K., *Dzieje sztuki w zarysie. Od wieków średnich do końca XVIII w.*, Warszawa 1977.
- PRZYBOROWSKA-KLIMCZAK A., *Konwencja Organizacji Państw Amerykańskich o ochronie archeologicznego, historycznego i artystycznego dziedzictwa narodów amerykańskich*. "Ochrona Zabytków", t. 33: 1980, nr 3, s. 254-259.
- PRZYBYLSKI R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
- RAWSON P., *Tantra - Der indische Kult der Ekstase*, München 1974.
- REMER J., *Społeczne znaczenie poczyniń konserwatorskich w XXX-lecie PRL*. [W:] *Rola zabytków w kształtowaniu świadomości społecznej*, cz. 1, Lublin 1974.
- ROKOSZA J., *Studia dendrologiczne nad waloryzacją zabytkowych parków wiejskich na Mazowszu*. Praca doktorska, SGGW-AR, Warszawa 1982, mpis.
- RUDKOWSKI T., *Ochrona zabytków - niektóre aspekty filozoficzne i socjologiczne*. [W:] *Dzieło sztuki i zabytek*. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, t. XLIII: 1976.
- RUDKOWSKI T., *Problem wartości rekonstrukcji zabytków. Dyskusja na posiedzeniu grona konserwatorów SHS w Warszawie*, "Ochrona Zabytków", T. 32: 1979, nr 3, s. 245-251.
- RUTKOWSKI S., *Ogrody w wielkiej Warszawie*, Warszawa 1916.
- RYLKE J., *Powstanie i przekształcenia Ogrodu Saskiego w Warszawie*. Praca doktorska, SGGW-AR, Warszawa 1976, mpis.
- RYLKE J., *Wartości starych parków*, Warszawa 1987.
- RYMKIEWICZ J.M., *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.
- RYMASZEWSKI B., *Kierunek naszej ochrony zabytków*. W: "Ochrona Zabytków", T. 31: 1978, nr 4, s. 215-220.
- SCHMIDT G., *Czuję matkę swoją, Ziemię*. W: "Przegląd Powszechny", 1990, nr 5, s. 244-249.
- SCHROEDINGER E., *Co to jest życie?* [W:] *Panorama myśli współczesnej*, Paris 1960.
- SIEROSZEWSKI W., *Ochrona dóbr kultury w ustawodawstwie UNESCO*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, t. LIV: 1978.
- SIEROSZEWSKI W., *Prawodawstwo*. [W:] *Urządzanie terenów zielonych*, Warszawa 1953.

- SIMMONS I., *Ekologia zasobów naturalnych*, Warszawa 1979.
- SIZERANNE de la R., *Ruskin i kult piękna*, Lwów 1898.
- SIZERANNE de la R., *Więzienia sztuki*. [W:] *Podstawy kultury estetycznej*. Przekł. Wł. Witwickiego, Lwów 1907.
- SKROK Z., *Wykopalska na pograniczu światów*, Warszawa 1988.
- SKURSKA B., *Renowacja parku miejskiego w Otwocku*. Praca magisterska, SGGW-AR, Warszawa 1970, mps.
- *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań 1986.
- SOMŠÁK L., *Rośliny i ich zbiorowiska*. [W:] *Świat roślin, skał i minerałów*, Warszawa 1984.
- STAWICKA J., *O ekologii i różnorodności*. [W:] *Raj globalny. Działania lokalne 2*, Warszawa 1993.
- STARZYŃSKI J., *Romantyzm i narodziny nowoczesności*, Warszawa 1972.
- SZANIOR F., *Ogród Saski, "Ogrodnik Polski"*, 1882, nr 4, s.
- SZCZEPANOWSKA H., *Współdziałanie czynników siedliskowych i ich wpływ na stan i rozwój roślinności na terenach zieleni*. [W:] *Wpływ zieleni na kształtowanie środowiska miejskiego*, Warszawa 1984.
- ŚWIERCZYŃSKA Z., *Badania dynamiki rozwoju drzew i krzewów na podstawie inwentaryzacji porównawczej z lat 1968 i 1981 parku - cmentarza żołnierzy radzieckich w Warszawie*. Praca magisterska, SGGW-AR, Warszawa 1981, mps.
- ŚWIEŻAWSKI S., *Dzieje filozofii europejskiej w XV w.*, T.VI. Człowiek, Warszawa 1983.
- TARCZYŃSKA-MOZGA M., *Park Skaryszewski w Warszawie - powstanie, rozwój i stan obecny*. Praca magisterska, SGGW-AR, Warszawa 1969, mps.
- TARANCZEWSKI P., *Nicość normatywna*, "Znak", 1985, nr 370-371.
- TATARKIEWICZ W., *Historia estetyki*, t. 1-3, Wrocław 1960.
- TATARKIEWICZ W., *Forma: dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć*. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Wybór, wstęp J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 112-140.
- TATARKIEWICZ W., *Historia filozofii*, t. 1-3, Warszawa 1978.
- TESSARO-KOSIMOWA I., *Warszawa i jej mieszkańcy w twórczości Franciszka Kostrzewskiego*, Warszawa 1968.
- THOMAS G., *Gardens of the National Trust*, London 1979.
- TRUNGPA CH., *Szambala, uświęcona ścieżka wojownika*, Kraków 2114 [kalendarza hinduskiego] na prawach rękopisu.
- *Ustawa ZSRR o ochronie i wykorzystaniu zabytków historii i kultury*, Warszawa 1976.
- VASARI G., *Żywoty najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów...* [W:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*. Wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 303-343.
- VIOLLET-LE-DUC E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIIe siècle*, t. VIII, Paris 1875.
- W POSZUKIWANIU SAMOZBAWIENIA. Z ks. prof. Wincentym Myszorem rozmawia Z. Nosowski, "Znak", R. XLIII: 1991, nr 434, s. 3-10.
- WALICKI M., *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego (1827-1862)*, Warszawa 1931.
- WASHBURN S., *The evolution of Man*. "Scientific American", 1978, nr 3.
- (WATTEAU H.), *Tout l'oeuvre peint de Watteau*, Paris 1970.
- WEBSTER C., *Od Paracelsusa do Newtona*, Warszawa 1992.
- WHEELWRIGHT P., *Symbol archetypowy*. [W:] *Symbole i symbolika*. Wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1991, s. 265-311.
- WHORF B., *Język, myśl i rzeczywistość*, Warszawa 1982.
- WITRUWJUSZ, *Dziesięć ksiąg o architekturze*. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.* Wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 62-100.
- WÖLFFLIN H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław 1962.
- WIEWIÓRKA J., *Monografia Parku Skaryszewskiego w Warszawie*. Praca magisterska, SGGW-AR, Warszawa 1961, mps.
- WOŁCZYŃSKI A., *Estetyka Etienne Gilsona*, "Znak", 1982, nr 331, s. 543-555.
- WYSOCKI C., *Propozycje doboru roślin na gleby piaszczyste*. [W:] *Trawniki, nawierzchnie darniowe i runa parkowe*, Gdańsk 1979.
- *XVI Century miniatures illustrating Manuscript Copies of the Works of Jami from the USSR Collections*, Moskwa 1966.
- YI-FU TUAN, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1985.
- ZACHWATOWICZ J., *O polskiej szkole odbudowy i konserwacji zabytków*, "Ochrona zabytków", t. 34: 1981, nr 1-2, s. 4-10.
- ZAWILSKA J., *Projekt adaptacji parku przy pałacu Herbsta w Łodzi*. Praca magisterska, SGGW-AR, Warszawa 1972, mps.
- ŻARYN A., *Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS. Zarys działalności i wybór dokumentów*, Warszawa 1980.
- ŻYCIŃSKI J., *Przed upadkiem monarchii w nauce*. W: "Przegląd Powszechny", 1985, nr 3, s. 395-405.



Clematis
SZKÓŁKA POJEMNIKOWA

**S. MARCZYŃSKI
W. PIOTROWSKI**

05-800 PRUSZKÓW
UL. DUCHNICKA 27
(RÓG UL. ŻYTNIEJ)
TEL. (2) 722 26 64
FAX (2) 722 26 63

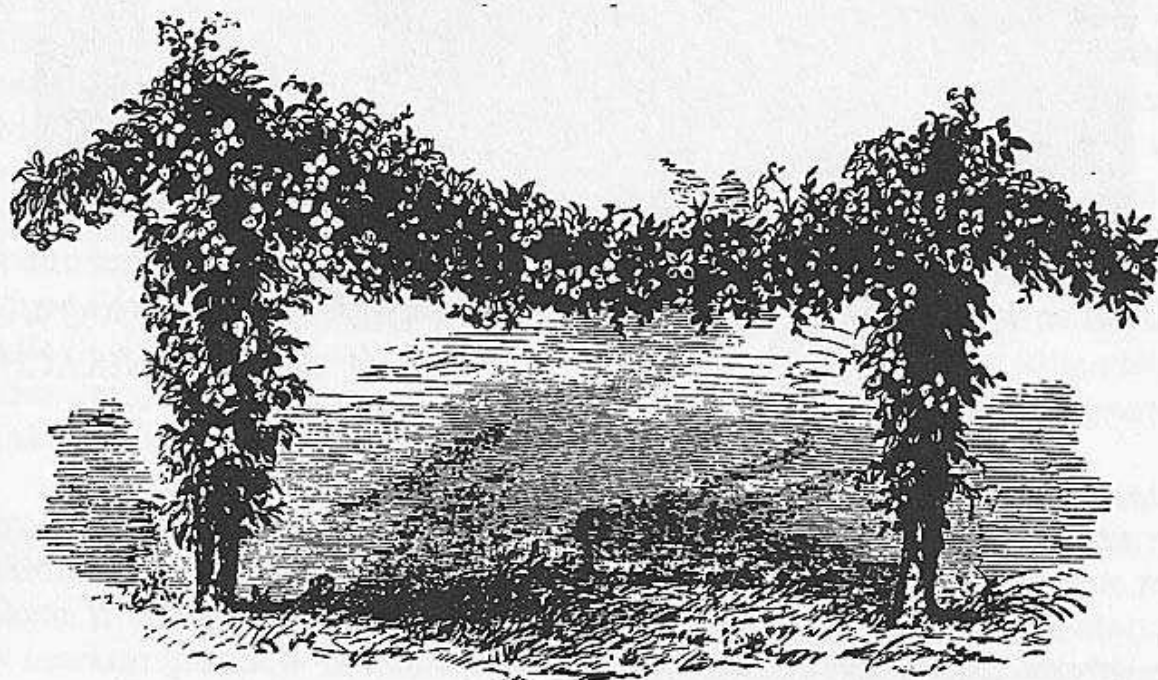
Powojniki - 70 odmian

- pojedyncze i pełne
- wszystkie kolory
- w pojemnikach
9x9, 14, 19 i 25 cm

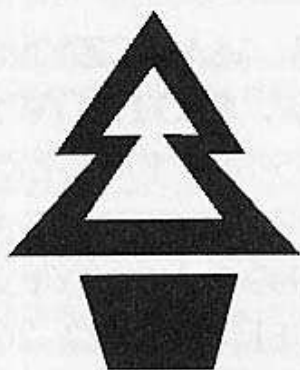
Inne pnącza

- glicynia w odmianach
- aktinidia w odmianach
- dławisz w odmianach
- cytryniec
- wiele innych

Wierzby szczepione - 15 odmian



Sprzedaż wyłącznie hurtowa



**SZKÓŁKA POJEMNIKOWA
JAN GRĄBCZEWSKI**

02-885 WARSZAWA

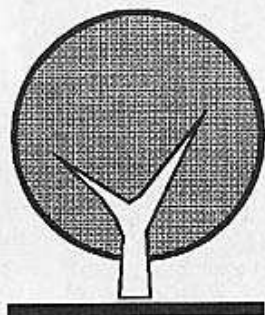
UL. PUŁAWSKA 617/621A

TEL. (2) 644 80 79

TEL./FAX (2) 643 85 16

- Drzewa i krzewy iglaste najwyższej jakości w pojemnikach 3 l.
- Wierzby pienne w 20 odmianach w pojemnikach 2 l., 3 l. i 5 l

Sprzedaż wyłącznie hurtowa



**SZKÓŁKA DRZEW I KRZEWÓW
OZDOBNYCH W POJEMNIKACH
JAN GRĄBCZEWSKI**

02-891 WARSZAWA

UL. JASKÓŁCZA 4

TEL. (2) 644 80 38

- Drzewa i krzewy liściaste, pnącza.

Sprzedaż wyłącznie hurtowa

Tajemnice ogrodów to rozprawa naukowa pisana przez artystę malarza, historyka sztuki, miłośnika ogrodów, który poznaje tajemnice sztuki kształtowania dzieła ogrodowego i jest w rozterce jak zakwalifikować dzieło ogrodowe, komu przyznać priorytet w tym osobliwym procesie powstawania i trwania tak złożonego tworu jakim jest ogród: człowiekowi czy przyrodzie? Problem ten autor rozważa na szerokim tle filozofii przyrody, teorii estetyki i kultury.

Edward Bartman
profesor architekt krajobrazu
Katedra projektowania
Oddział Architektury Krajobrazu
SGGW

Książka *Tajemnice ogrodów* (...) nie stanowi kronikarskiego zapisu dzieł kształtowania krajobrazu, jest pasjonującym, wpisanym w wielowątkową panoramę zagadnień kultury i cywilizacji, rozmyślaniami o uniwersalnym znaczeniu natury, o przeszłości i przyszłości przyrody, ujmującym, poetyckim wręcz komentarzem poglądów o istocie i tradycji sztuki ogrodowej. Jan Rylke - artysta malarz, krytyk sztuki, profesor Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, interesująco opisał w niej tajemnice i rzeczywistość parków i ogrodów – miejsc, które wraz z architekturą najciekawiej świadczą o świadomości i życiu człowieka na przestrzeni wieków.

Jerzy Brukwicki
Galeria Krytyków POKAZ

Tajemnice ogrodów to książka niezwykła. Łączy w sobie precyzję warsztatu naukowca z erudycją znawcy i z wyobraźnią poety. Ogród jawi się tu jako odwieczne i fundamentalne, a również współczesne i przyszłe zagadnienie kultury i cywilizacji (...) Szerokie zainteresowania i głębokie doświadczenia pozwalają autorowi swobodnie wiązać pojęcia tradycyjnej geomancji z wybiegającymi w przyszłość koncepcjami *new age* czy postkatastrofizmu nie wklajając się w zużyte stereotypy. Na tle niekończących się od kilkunastu lat debat o postmodernizmie, skutecznie konserwujących skamieliny podziałów, książka Jana Rylkego jest niezwykle odświeżająca.

Jeremi T. Królikowski
redaktor naczelny "Arché"